VASILE DONOSE

II
48.137

SINTEZE ESTETICE

EDITURA MUZICALĂ

Scanned with OKEN Scanner

VASILE DONOSE

SINTEZE ESTETICE

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

I. DIRECȚII, DETERMINANTE ȘI SPECIFICITĂȚI ÎN CULTURA MUZICALĂ A SECOLULUI XX
— de la impresionism la tehnica formelor de undă 7

II. ORIGINALITATE ȘI MODERNITATE ÎN GÎNDIREA COMPONISTICĂ ȘI MUZICOLOGICĂ ROMÂNEASCĂ
— de la premizele modernității la vocația universalității 65

III. NAȚIONAL ȘI UNIVERSAL ÎN GÎNDIREA ESTETICĂ ȘI COMPONISTICĂ ROMÂNEASCĂ DIN PRIMA PARTE A SECOLULUI XX
— momentele GEORGE ENESCU, DIMITRIE CUCLIN, GEORGE BREAZUL 89

IV. MUZICA ROMÂNEASCĂ ÎN CONTEXTUL VALORILOR COMPONISTICE ȘI ESTETICE ALE SECOLULUI XX
— certitudinea tradiției și valențele de onoare ale creației muzicale românești contemporane 113

V. EVOLUȚIA LIMBAJULUI MUZICAL, EXPRESIE A DEZVOLTĂRII GÎNDIRII UMANE
— despre conținut și formă în muzica secolului XX 143

VI. IMPLICAȚII ȘI CONOTAȚII FILOZOFICE LA MUZICA SECOLULUI XX
— despre limbaj și structură în viziunea componistică și estetică a contemporaneității 165

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

I

DIRECȚII, DETERMINANTE ȘI SPECIFITĂȚI ÎN CULTURA MUZICALĂ A SECOLULUI XX

— de la impresionism la tehnica formelor de undă —

„Nu pot concepe muzica fabricată după legi mai dinainte stabilite. Nu sînt nici politonalist, nici atonalist, nici dodecafonist. Desigur, materialul nostru muzical contemporan este bazat pe scara celor 12 sunete cromatice dar folosite cu aceeaşi libertate ca şi literele alfabetului de către poet sau culorile spectrului solar de către pictor"[1].

Honneger exprimă aici un punct de vedere semnificativ pentru structurarea unei viziuni largi şi nepreconcepute de sintetizare a ideilor, curentelor, direcţiilor şi personalităţilor definitorii pentru evoluţia fenomenului muzical contemporan. În mod obiectiv, acest demers nu se putea sustrage noilor cerinţe puse în faţa artelor de realitatea contradictorie a frămîntatului secol XX; o mai puternică implicare a muzicii în plan social, odată cu sporirea funcţiei ei cognitive, deveniseră, încă de la sfîrşitul veacului al XIX-lea, factori propulsivi ai dezvoltării ei. Se înţelege — în acest sens — că o asemenea dezvoltare nu mai putea fi încadrată în evoluţii previzibile.

S-au acumulat astfel în ultimele decenii — şi chiar în plan mai larg — luări de poziţie în context componistic, estetic şi muzicologic, inclusiv un set de creaţii muzicale care s-au impus atenţiei, cercetării şi interpretării sub aspect teoretic şi axiologic deopotrivă. Opinii divergente, unele invalidate rapid, altele de o mai densă persistenţă, s-au obiectivat atît în cadrul naţional, cît şi în cel european şi mondial. Dar şi în aceste condiţii — sau poate tocmai datorită lor — pe fondul contradicţiilor inerente fenomenului viu al creaţiei muzicale au apărut, ca reacţie a extremismului estetic, unele mişcări de avangardă ale căror excese, în mod variat şi contradictoriu combinate, le-au făcut deseori incapabile să se elibereze, fie de alienări formale, fie de o fervoare mistică şi pozitivistă, neconcordantă şi incompatibilă cu spiritul creaţiei autentice.

Dintr-un anume punct de vedere această atitudine se justifică fie şi prin fenomenologia apariţiei continue a noului, inclusiv în

[1] HONEGGER, ARTHUR, *Sint compozitor*, Editura Muzicală, Buc., 1966, p. 68.

creația componistică, estetică și muzicologică, prin faptul că acest nou — în afara unor închistări administrative, artificiale — apare ca un proces natural al însești ființării și dezvoltării artei autentice și de puternică organicitate în raport cu sistemul social, înțeles ca sens de civilizație, și cu specificul profesiei privit ca atare.

În perspectivă istorică, și nu numai, evoluția artei și științei componistice europene este puternic marcată de aportul semnificat de cucerirea unor noi orizonturi de creație și de gîndire muzicală de compozitori cum sînt Busoni, Debussy, Schönberg, Skriabin și alții care la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX — sesizează și teoretizează uzura sistemului tonal și se opun cristalizării progresive la care ajunsese muzica europeană; intuiau, mai mult sau mai puțin conștient, felul în care instituționalizarea formelor tradiției clasico-romantice și pretinsele entități fixe și invariabile atrăgeau cu totul altceva decît gustul simplu și inocent pentru lucrul deja cunoscut. Mai în profunzime, acest fapt însemna teama și iritația preventivă a mentalităților conservatoare față de tot ceea ce plutea în aer heterodox, în domeniul ideologic, ca reacție împotriva unor viziuni fetișist normalizatoare asupra fenomenelor creației componistice și teoretice muzicale din ultimul secol. Firește, aceasta nu înseamnă că muzicienii nu erau perfect încadrați în cultura dobîndită a timpului lor, că nu beneficiaseră de toate amplele rezonanțe culturale și intelectuale ale celor mai valoroase tradiții ale spiritului creator. Dimpotrivă, tocmai acest raport de ură-iubire pentru cultura clasică a făcut pe un muzician ca Debussy — de pildă — să caute să iasă din opreliștile academismului și convenționalismului prin ușa din față, prin soluția individualistă și printr-un gest de demnitate personală, prin nevoia de a se distinge de media producției curente, chiar și prin transmigrația exotică.

Pe alt plan, la început de veac, Feruccio Busoni demonstra bazele ideologice ale „noului clasicism" teoretizat în al său *Studiu al unei noi estetici muzicale* (1907); dar, spre deosebire de neoclasicismul conservator, cultul busonian al obiectului muzical „finit" se însoțește de intuiții care aveau să fie benefice pentru tendințele novatoare, ca de pildă despărțirea de tematism și reducerea mecanismelor de dezvoltare.

Drept urmare, potrivit lui Busoni, opera trebuie să primească toate formele muzicale și toate mijloacele, de la marș pînă la melodia de dans, de la cîntec la simfonie, de la „profan" la „spiritual"; spațiul nemăsurat de care dispune ea făcînd-o capabilă să asimileze orice gen și orice tip formal și să reflecte orice stare sufletească.

Scanned with OKEN Scanner

Considerat multă vreme, în principal, ca un extraordinar pianist, Feruccio Busoni apare astfel în justa sa lumină și pentru meritele de compozitor și teoretician; îndeosebi observațiile sale cu privire la teatrul muzical ar putea fi considerate și astăzi ca esențiale. Lui îi datorăm afirmația potrivit căreia publicul ar trebui să se elibereze de ideea de divertisment și de pretenția de a asista la desfășurarea de întîmplări senzaționale care îl excită psihic și la care el ar dori să participe fără pericole, se înțelege, de la locul său din stal.

Foarte mult îi datorează muzica secolului XX și lui Gustav Mahler, unul dintre cele mai admirabile profiluri ale istoriei muzicii ultimului veac. El a reconsiderat forma, și, prin supunerea acesteia unui adînc proces de revizuire dialectică, a tensionat la maximum contradicțiile ei interne, alimentînd unul dintre filoanele cele mai importante ale muzicii din veacul XX și anume expresionismul, al cărui rol în lărgirea conceptului de expresie muzicală a fost și continuă să fie marcant.

Astfel, tocmai în fenomenul mahlerian și-au găsit loc germenii unor desfășurări componistice ulterioare reprezentate de Schönberg Berg și Webern.

Respectînd în mod fundamental mecanismul tonal al armoniei clasice și romantice, Mahler a elaborat simfoniile sale cu o amploare neobișnuită în care disproporția dintre microcosmosul tematic și dezvoltările acestor teme, împreună cu originalitatea cercetării timbrale deja incipiente, s-au dovedit a fi expresia unei profunde disensiuni spirituale între a fi și a deveni, între materie și exercițiul compozițional.

Pe scurt, ceea ce de exemplu, la Beethoven era coeziune profundă, conformitate perfectă a ideii tematice, deja luminoasă în sine, rezumativă, cu consecințele discursive fie chiar frămîntate, glorificarea formei — sonata prin violente și tumultoase vicisitudini de teze și antiteze rezolvate întotdeauna, la sfîrșit, în sinteze triumfătoare și vitale, la Mahler au devenit halucinație, sincretism stilistic, alternanțe de fraze muzicale realizate conform modalităților producției culte și modalităților existențiale (valsuri, ritmuri de marșuri pentru fanfară, cîntece populare). Mecanismul formal, canalizînd variate expresii și modalități existențiale, se dilată la infinit, oferă o reînnoire constantă a materiei: materia care, sustrasă obligativității unei construcții muzicale cu sens unic, bazată pe dezvoltarea rațională a unui număr mic de nuclee expuse la început, se poate dilata liber, deși cu o superioară coerență și control formal, justificîndu-se pe baza subiectivității psihologice. Dacă altă dată omul era deja de la

început sigur de esența proprie, cu Mahler această esență este căutată în truda existenței, în cucerirea lentă a semnificației, sau, cel puțin a fantasmei sale; cu Mahler simfonismul își însușește mai activ ca oricînd, cauza împotriva cursului lumii, refuzînd concilierea dintre om și condiția sa socială: „Tempourile sale din simfonii — remarca Th. W. Adorno, nu se mai opresc; ele se rotesc în mod van asupra lor însele, ca un perpetuum mobile, sînt simboluri ale cursului lumii. Activitatea vană și goală este identitatea continuă (...) într-o vreme, simfonismul clasic se inspira din activitatea subiectului în acțiune, model de activitate socialmente utilă: aceasta se întîmpla în mod firesc la Haydn, iar la Beethoven căpăta o dublă semnificație, cu ajutorul humorului. Activitatea nu este numai, așa cum ne învață ideologia, viața coerentă a oamenilor care se autodetermină, ci și mișcarea vană a lipsei lor de libertate"[2].

Subiectul este atras în vîltoarea lumii, dar nu este în măsură să se orienteze în ea, și nici nu poate, el singur, să o modifice... Mahler nu repară niciodată ruptura dintre subiect și obiect, și, mai degrabă decît să simuleze o conciliere atinsă, preferă să se zdrobească.

Compozitorii școlii vieneze culeg dureroasa și splendida ereditate mahleriană și, în plus, hipercromatismul dezagregant al romantismului german celui mai avansat (Schumann, Wagner). Sistemul tonal, bazat pe ideea normativă a legii armonicelor, identificabilă deja în Renaștere, odată cu Klang, construit pe raportul fundamental dominantă-tonică, pe funcția rezolutivă a sensibilei și pe acordul perfect, a fost în mod progresiv pus sub semnul crizei și alterat de tensiunile armonice tonale ale cromatismului romantic. Cromatism caracterizat de o amînare continuă a rezolvării acordurilor, de jocul subtil de modulații deja destinate în momentul în care un acord le propune să fie contrazise, sau, mai bine, să alunece către alte propuneri, la rîndul lor, nerealizate, și așa mai departe, prin formulări succesive nedecise.

Exemplu celebru, de-a dreptul obligatoriu este în acest sens Tristan de Wagner. Toate acestea trebuiau să conducă (paradoxal, deoarece este vorba de momentul de majoră perfecțiune, complexitate și ductilitate a tonalismului), la ruperea sistemului (inițiativă avută de Mahler pe o altă cale, așa cum s-a spus) cu ultimul stadiu, exasperat: expresionismul.

---

[2] ADORNO, THEODOR WIESEGRUND, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, 1949, Frankfurt am Main, 1958, Ediția franceză, Edit. Gallimard, 1962, capitolul introductiv.

Scanned with OKEN Scanner

Nu intenționez desigur să lichidez în mod simplist problema, în primul rînd istorică, dar și tehnică, a disoluției tonale pe baza unui concept determinist de desfășurare autonomă a limbajului sonor, ca și cînd ar fi vorba de un mecanism care să funcționeze cu de la sine putere, ca un organism natural. Dacă se va insista în paginile care vor urma și asupra factorilor lingvistici și chiar tehnici, este pentru a-i oferi cititorului un material de gîndire asupra semantismului istoric al limbajului muzical și pentru a da sens unor termeni ca: tonalitate, atonalitate, dodecafonie, cromatism, serialism, caracter aleatoriu și așa mai departe, termeni pe care îi întîlnim foarte frecvent în muzicologia și componistica românească contemporană.

Rațiunile profunde ale expresionismului nu se reduc la semnificația acestor termeni; ele trebuie să fie reperate într-o voință hotărîtă de eliberare de piedicile formale preconstituite, ascultînd doar de legea activității creatoare. Este vorba de o libertate formală care subînțelege, evident, aspirația către o libertate de fond, refuzul de a articula muzica pe criterii solide simetric-extensive, adică pe baza unei ordini și a unui optimism intuit deja de muzicienii cei mai conștienți ca fals, birocratic, mistificator, pentru a ajunge la o angajare reală, capabilă să reflecte în mod obiectiv conflictele sociale și ideile în curs.

Din punct de vedere tehnic, expresionismul muzical se realizează cu atonalismul, adică prin ruperea schemelor armonice ale tonalității clasice. Dura contorsionare a melosului, recurgerea continuă la disonanța eliberată nu numai de opreliștea rezolvării în consonanță (deja impresionismul lui Debussy — după cum am arătat ceva mai înainte — se făcuse promotorul acestei eliberări), dar ajunsă la o poziție de predominare netă (preponderența disonanței asupra consonanței are valoarea unui fel de „revanșă" ca opoziție polemică la sistemul tonal, ca „negativul fotografic" al vechii armonii, ca exaltare a „contrariului"). Firește, că nici în cazul expresionismului, nu este vorba de suprimarea dintr-o dată a tuturor elementelor tradiției; ele apar, dimpotrivă, ca mici părticele într-un peisaj răsturnat, crud și reprezintă, cel puțin în faza inițială a atonalismului neplanificat în sens dodecafonic, ceva de neînlocuit din punct de vedere dialectic. Muzica expresionistă, inițial, nu ignoră raporturile tonale, dar le răvășește, modificînd din interior formele și atitudinile lingvistice cunoscute. Tocmai prin sensul descendenței sale romantice, prin refuzul soluțiilor evazive în sens neoclasic, prin introducerea în nouă și problematica dimensiune a „decadentismului"; în lumina conexiunilor istorice care rezultă din aceasta, mișcarea expresionistă

Scanned with OKEN Scanner

își află vitalitatea ca și sensul mai profund, justificarea istorică a propriei existențe. Pe de o parte, avem continuarea coerentă, exasperantă, a parabolei subiectiviste a Romantismului: pe de alta, și ca urmare, ruperea complicității legate de limbajul instituționalist, ca un denunț socialmente recomandat al unui negativ care amenință deja destinul oamenilor. În mod asemănător, pictura expresionistă nu se naște ca o abstragere de la realitate, ca un joc formal fără legătură cu tradiția figurativă din secolul al XIX-lea, ca o negare a „figurii", ci tocmai din dorința de a poseda această realitate pînă în profunzimea ei și, în același timp, din impresia că lumea s-a dizolvat în cruzimea reporturilor sociale și umane nedrepte.

O atitudine deci, de refuz net a societății care era pe cale de a se configura. Această luptă între tonalitate ca „figură" în sens, evident, în întregime convențional și istoric, și erupția elementelor dezagregante, stă la baza a numeroase opere importante ale celor trei maeștri ai expresionismului vienez: *Noapte transfigurată* (1899), *Simfonia de cameră nr. 1* (1906), *Așteptare* (1909), *Pierrot lunaire* (1912), *Mîna fericită* (1913), de Arnold Schönberg, *Trei piese pentru orchestră* (1914), *Wozzek* (1925), *Suita lirică* (1926) de Alban Berg: *Cinci tempouri op. 5 pentru cvartet* (1909), *Șase piese op. 6* și *Cinci piese op. 10 pentru orchestră* (respectiv din 1910 și 1913) de Anton Webern.

„Iraționalismul" atonal, sau arbitrariul creator derivat din abandonarea acelor structuri care garantau inteligibilitatea textului în virtutea obișnuinței cu modelele formale ale tradiției, îi oferă compozitorului o materie ajunsă la un grad înaintat de confuzie, redusă tocmai la rangul de materie pură, fie chiar legată încă de cele douăsprezece sunete ale sistemului temperat. Aici intră în discuție problema dodecafoniei, creația lui Schönberg, în care mulți au văzut, pînă nu de mult, o răsturnare raționalistă a expresionismului, cînd nu au văzut de-a dreptul „o rechemare la ordine". Chemare la ordine sau începutul fără echivoc al dezagregării muzicii, al dizolvării și pulverizării ei, ceea ce pentru unii muzicieni, între care și compozitorul-savant Dimitrie Cuclin, reprezintă dezagregarea însăși a spiritului de creație, evadat din chingile sistemului funcțional? Ce ne arată, în acest sens, muzica însăși a secolului nostru?

Theodor W. Adorno[3] a riscat desigur o eroare atunci cînd decreta că muzica acestui secol s-ar întemeia, exclusiv, pe neoclasicismul stravinskian și pe expresionismul schönbergian. Desigur că

[3] Idem, partea I, *Schönberg și progresul*, p. 42 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

diagnosticul adornian este foarte interesant și în mare măsură adevărat, dar fără îndoială, filozoful german păcătuiește prin schematism. În fapt, între neoclasicism (stravinskian, hindemithian sau „parisian", oricare ar fi, ca și în interiorul acestui curent) și expresionism (Schönberg, Berg, Webern, în multe aspecte Weill), distingem o zonă foarte vastă de cercetări, stiluri, orientări și personalități. Manifestînd uneori caractere autonome, alteori împărtășind cîte puțin din unul sau altul din curentele sus-amintite, diversele orientări ale muzicii valorifică, în fond, ipoteza necesității, din partea criticii, de a scinda noțiunea tehnică și formală de materialele istorice care formează substratul lingvistic al fiecărui muzician în parte. Este însă, cît se poate de clar, că muzica veacului nostru nu poate fi limitată nici numai la impresionism, nici numai la neoclasicism, nici numai la expresionism.

Vom avea aici în vedere că, de exemplu și faptul că Debussy nu ar fi fost perfect încadrat în cultura franceză a timpului său, dacă nu ar fi beneficiat de toate amplele concluzii și rezonanțe culturale și intelectuale ale „decadenței" determinate de crizele sociale ale sfîrșitului de veac XIX. În plan componistic noutății structurii „impresioniste" debussyste i se datorează contracția tensiunii tonale bazate pe opoziția disonanță-consonanță, rezolvată anterior tot în favoarea celui de al doilea termen, și suspendarea „discursivității" fluente în favoarea elementelor considerate multă vreme drept auxiliare în economia generală a compoziției și, în orice caz, întotdeauna în subordine, cum este timbrul, căruia Debussy îi încredințează sarcini cu adevărat constructive și capabile să articuleze o dialectică structurală internă. Și armonia, eliberată de regulile oarecum sclerozate ale înlănțuirii clasice de acorduri bazate pe noțiuni prestabilite întru totul previzibil, este în căutarea continuă de senzații sonore inedite, denunță aspirația către obiectivarea unor sentimente și impresii culese tocmai anterior cristalizării coordonatelor tonale, și, deci, aproape automat se află în situația de a dizolva eurocentrismul. De aici exotismul anumitor dispoziții armonice, în funcție timbrală sustrase devenirii (adică unui pivot fundamental pe care s-a sprijinit dintotdeauna muzica europeană, în timp ce cea asiatică, dimpotrivă, de milenii pune în centrul preocupărilor sale savurarea unor sunete sau aglomerate sonore izolate, avînd sau nu valoare în sine, în stare „pură"): exotism, la Debussy aflat la o apreciabilă depărtare de experiențele extrem orientale dar, care se vroia înainte de toate o tentativă aproape desperată de reperare a unei lumi necontaminate, a unei prospe-

Scanned with OKEN Scanner

ţimi expresive regăsite (să ne gîndim la „fuga" lui Gauguin de civilizaţia occidentală).

Vedem, astfel că, muzical, secolul XX — în planul artei componistice şi al teoriei muzicale europene — debutează, nu abrupt, — modelul wagnerian este unul din precedentele cele mai revelatorii, — ci pregătit de întreg secolul XIX.

Dar înainte de toate ce este dodecafonia?

Să deschidem o scurtă paranteză. Am văzut că limbajul tonal, progresiv pus sub semnul crizei de apariţia alterărilor cromatice, a fost apoi definitiv sfîşiat de expresionişti. Limbajul tonal se baza pe raporturi cu caracter ierarhic între sunetele mai mult sau mai puţin importante, pe gravitaţia ambianţei armonice în jurul cîtorva trepte fundamentale înglobate într-o constituţie de moduri sau scări în interiorul cărora capătă un rol specific, de netransferat. Mecanismul general se roteşte în jurul pivotului tonicii, adică prima treaptă a scării într-o tonalitate determinată, punct de plecare şi de sosire a compoziţiei, şi fiecare notă sau acord are o valoare „funcţională", treptată, obligînd părţile la o mişcare precisă (să ne gîndim doar la acordul de septimă minoră, care se vede obligată la o rezolvare prefigurată, în trei din cele patru sunete care o constituie, şi apoi, şi acordurile de nonă, undecimă etc.). Cu răvăşirea sistemului tonal şi dispariţia, ca urmare, a polarizărilor către trepte mai mult sau mai puţin importante, a celor douăsprezece note ale scării cromatice (*do, do diez* sau *re bemol, re, re diez* sau *mi bemol, mi, fa, fa diez* sau *sol bemol, sol, sol diez* sau *la bemol, la, la diez* sau *si bemol, si*) pentru a nu considera şi sunetele omoloage ulterioare ca şi dublele alterări, care ajung să fie nivelate şi au toate aceeaşi importanţă, fiind reduse la rangul de materie: pur şi simplu, la sunete mai acute şi sunete mai grave. O materie în sine nediferenţiată — care nu suportă germenii formei — în interiorul căreia se poate merge la întîmplare în anarhia cea mai completă. Un imens cîmp de explorări, care suprimă din faşă orice tentativă de „figuraţie" tradiţională. Ingeniosul sistem dodecafonic, creat de Schönberg şi imediat adoptat de cei doi elevi coreligionari ai săi, Berg şi Webern, suprapune, tocmai, peste noua materie, în sine amorfă, scheme constructive care fac complet abstracţie de ea, dar nu şi în sensul de a împiedica orice condensare de noi „tonici" sau de noi acorduri prioritare şi polarizante; odată produs un sunet, înainte ca el să poată reapărea, este necesar să se facă auzite şi celelalte unsprezece, pentru a completa totalul cromatic (firește, există şi excepţii în metoda dodecafonică, şi în formularea sa cea mai doctrinară, dar nu este posibil să intrăm în esenţa

problemei într-o perspectivă pur orientativă). Este așa numita serie, adică o ordine de intervale pentru totalitatea celor douăsprezece sunete, serie care este supusă apoi tradiționalelor artificii contrapunctice, chiar într-o formă extrem de amănunțită. Este vorba despre un nucleu de plecare, despre un microcosmos care conține, potențial, macrocosmosul compoziției; ceva foarte diferit și chiar opus temei muzicii clasice și romantice, deja în sine, așa cum spuneam la început, rezumativă, peremptorie, extrem de caracterizată. Seria este, în schimb, mai simplă, o piatră de construcție, o consistență mai nudă decît a sunetului, lipsită de determinismul propulsiv al unei apriorice organicități formale. Mecanismului îi revine să delimiteze materia, dar numai la aceasta se limitează responsabilitatea sa compozițională; mecanismul de plecare este, într-un anumit sens, o schemă abstractă, și nu are nimic de a face cu intervalele solare ale temei tonale. Intervalul melodic scade apoi în sensul unei funcții specifice în cadrul unui organism determinat: este vorba, după cum am spus, acum, numai despre diferența care există între un sunet mai acut și un sunet mai grav.

Se subînțelege că dialectica fundamentală între determinat și nedeterminat, între imaginea tonală și sfîșierea sa nu este deposedată de autoritate de către dodecafonie, deoarece cu criteriile seriale se pot, eventual, reproduce spectrele unor soluții tonale. Schönberg și în special Berg, vor recurge adeseori la astfel de ambiguități lingvistice.

Dodecafonia nu este însă cîtuși de puțin răsturnarea rațională a expresionismului, ci tocmai consacrarea sa. Împiedicînd discursul muzical să se organizeze pe baze sintactice deduse din recunoașterea materialului printr-un formular autentic, dodecafonia, reintrodusă în schemele sale, se relevă ca vehiculul ideal pentru distrugerea schönbergiană, asigurîndu-l pe compozitor că în orice caz, acțiunea pe care el o elaborează se neagă limbajului, așa cum, privindu-l istoric, a ajuns pînă la ultimii ani ai secolului trecut și chiar și după. Este adevărat că, mai tîrziu, cînd expresionismul, după ce a deschis extraordinare orizonturi muzicale generațiilor următoare, va tinde să decadă în aspectele sale de cea mai disperată și subiectivistă negație, muzicienii în mod conștient porniți să-i culeagă ereditatea nu vor mai identifica coerența în numărul douăsprezece, ci în alți factori, cum ar fi insistența asupra zonelor timbrale, asupra aglomeratelor pe figuri care revin periodic, acestea cu adevărat reale pe un plan adevărat „lingvistic", „ariditatea" voită a dodecafoniei vieneze, serpentinele sale înghețate, constituie re-

Scanned with OKEN Scanner

flexul unei aridități și mai mari, tot mai dificil de comunicat. Pentru a o spune cu cuvintele de acum faimoasei concluzii din *Filozofia muzicii moderne*, a lui Theodor Wiesegrund Adorno, citată în mai multe rînduri și aproape axiomatic, „noua muzică — adică cea expresionistă și dodecafonică — a luat asupra sa toate tenebrele și vinovăția lumii: toată fericirea sa stă în a recunoaște nefericirea, toată frumusețea sa, în a se sustrage aparenței frumosului. Nimeni nu vrea să aibă de-a face cu ea, nici sistemele individuale, nici cele colective; ea sună neascultată, fără ecouri. Atunci cînd muzica este ascultată, timpul i se adună împrejur într-un cristal strălucitor. Dar neauzită, muzica se precipită asemenea unei sfere funeste în timpul gol. Către această experiență tinde în mod spontan muzica nouă, experiență pe care muzica mecanică o face în fiecare moment; absolutul este uitat. Ea este într-adevăr manuscrisul închis într-o sticlă"[4].

Foarte importantă, din punctul de vedere al studiului nostru, este constatarea adorniană a felului în care muzica nouă, contrar aceleia din trecut, nu narează cu mijloace precise din punct de vedere lingvistic și cele mai dramatice întîmplări și cele mai complexe sentimente omenești, ci își asumă, în procesul constitutiv al formei sonore și al limbajului (care se reduce adesea, deci, la patologia proprie), „toate tenebrele lumii". Adică, limbajul nu mai este utilizat ca Expresie a ceva, ci este el însuși conținutul.

Teza lui Theodor W. Adorno despre care am mai amintit, potrivit căreia lumea muzicală contemporană, sau mai bine zis, avangarda din prima jumătate a secolului, este iremediabil scindată în două tabere opuse își are, mai curînd, o explicație sociologică; pe de o parte Schönberg și expresionismul, adică denunțarea deschisă și exasperată; pe de alta, neoclasicismul reprezentat în special de Stravinski, văzut ca o fugă de contextul istoric prin recurgerea la formule stilistice ale trecutului și exploatate în mod inconoclastic, prin evaziunea suferită; sarcasmul îndurerat, nostalgia pentru o lume văzută în mod pesimist, ca irecuperabilă, agnosticism caustic.

Am mai spus, însă, că aceste două direcții sînt departe de a epuiza curentele, stilurile și personalitățile muzicii secolului XX.

Acțiunile excentrice ale lui John Cage, la care voi mai reveni, deși au avut continuatori, reprezintă totuși un fenomen extrem, situat la marginea creației contemporane. Lucrările lui trezesc contradicții și în rîndul melomanilor și în cele ale muzicienilor avan-

gardişti. Ele au introdus totuşi un anumit ferment valoric în cadrul noţiunilor actuale despre muzică şi au inspirat pe mulţi creatori autentici. Faptul se referă, în primul rînd, la ideea aleatorismului, care a avut o mare influenţă asupra destinului viitor al muzicii. Aleatorismul nu a devenit o direcţie separată, sau un stil aparte ci un fel de atelier de lucru al creatorilor contemporani, care, nerenunţînd la propriile ambiţii de compozitori, lasă întîmplării numai anumite detalii de compoziţie bine determinate şi controlate. La fiecare creator acest lucru arată altfel, legat, printre altele de elementul, domeniul şi „nivelul" la care intervine întîmplarea. Un fenomen înrudit cu aleatorismul (şi adesea denumit la fel) constă în notarea notelor nu într-un mod unic, ci lăsînd o anumită libertate celui ce interpretează; de fapt, nu intervine aici nici un fel de operaţie întîmplătoare (de felul aruncării cu zarurile sau a alegerii „oarbe" a elementelor alese) ci numai hotărîrea conştientă a celui ce interpretează, compozitorul renunţînd la determinarea unui anumit strat al compoziţiei, admiţînd orice soluţie posibilă. Un asemenea „aleatorism" nu este totuşi un fenomen total nou: într-un mod analog a procedat Bach, renunţînd să mai marcheze momentele dinamice şi articulaţiile sau renunţînd în general în *Kunst der Fuge* la înscrierea semnelor de interpretare, ca şi compozitorii de dinaintea lui care au notat desfăşurarea armonică cu ajutorul basului cu cifre, care putea fi realizat în figuri la alegere (libere).

Un adevărat creator avangardist, care în mod hotărît s-a opus dodecafoniei, serialismului şi punctualismului, şi care a avut o influenţă hotărîtoare asupra destinului muzicii, este Yannis Xenakis (1922). In primul rînd el s-a interesat de ideea modelării precise şi conştiente a sunetelor singulare, ca o bază a modelării compoziţiei. După părerea lui, obiectul compoziţiei ar trebui să fie nu sunetele singulare şi soarta lor, ci masa sonoră, sistemele sonore superioare, cu diferite grade de mişcare interioară, consistenţă, formă şi culoare. Prin aceasta se modifică şi forma exterioară a muzicii. De exemplu, sunetele diferenţiate tradiţional, unităţile de bază de pînă atunci, vor fi înlocuite în cel mai mare grad de glissando. In locul punctelor separate avem mai degrabă linii continue, mobile, cu forme mobile, care se leagă în împletituri sau benzi. Trebuie să subliniem că glissando nu constituie aici, ca în muzica de odinioară, un fel de trecere de la un sunet la altul, o legare curgătoare a două puncte separate, ci este tratat ca un întreg sonor, ca un proces continuu, în care nu mai există nici un fel de împărţire pe sunete-puncte. Alături de glissando întîlnim la Xenakis şi sunete obţinute separat, dar care

Scanned with OKEN Scanner

funcționează în mod diferit decît pînă acum; sînt mai degrabă „roiuri" de sunete care au sens în totalitate, unde nu se acordă atenție unităților separate, ci numai modului cum sună, formei și mișcării întregului ansamblu. În acest fel, elementele tradiționale ale muzicii, precum înălțimea sunetului, sonoritatea, ritmica etc., au cedat locul acelor elemente — în compozițiile mai importante, ca de exemplu formei, mișcării, continuității, variabilității, densității, procesului de transformare a întregii mase sonore. Avem aici un fel de modelare „plastică" a materiei sonore.

Prima lucrare a noului stil este *Metastasis pentru orchestră* (1954). Partitura este alcătuită din 61 de părți instrumentale cu o desfășurare sonoră separată; din însumarea lor diferită apare impresia unei mase sonore destul de clare, care se transformă, cu o divizare clară a desfășurării formale. Densele glissando (care ajung pînă la 46 cu o formă sonoră simultană), cu o desfășurare și viteză independente, formează diferite forme plastice, care se desfășoară în benzi late și se restrîng pînă la unison. În cadrul altor fragmente ale lucrării, roiurile de sunete dispersate ale diferitelor instrumente se așază în diferite desene. Toate aceste evenimente sonore nu numai că au ca rezultat o formă evidentă aproape vizual surprinsă, dar constituie și o sursă a unei expresii ușoare, de efect. Prin această lucrare a început Xenakis stilul unui nou simfonism (cu un efect aproape murmurat).

O lucrare deosebită și plină de efecte este *Pithopratka pentru 46 de instrumente cu coarde, bloc de lemn, xilofon și două tromboane* (1956). Aceasta este divizată pe fragmente sonore separate, care contrastează între ele: ascultăm de fiecare dată o altă culoare, un alt fel de articulare, o altă densitate și mobilitate.

Alături de împletiturile glissando mai apar și „boabe" de sunete pizzicato care se împrăștie bogat, combinații poliritmice, deosebit de dense ale tuturor instrumentelor numai pe un singur sunet (re), sau numai a sunetelor de „percuție", care apar prin lovirea cu degetele în cutia instrumentului de coarde.

Deși scopul artistic al lui Xenakis este în primul rînd formarea în totalitate a impresiei auditive, nu a dat înapoi de la organizarea rațională și ordonarea detaliilor. El a respins „logica" clasică, pe care, după părerea lui, se bazau toate ordinile sonore, respingînd de asemenea, principiul „determinismului" în succesiunile sonore. A atrage după sine pe B — această formulă logică a funcționat pînă atunci în cadrul acestei ordini: după dominantă urmează tonica, un membru al seriei îl atrage după sine pe următorul etc.; soarta prin-

Scanned with OKEN Scanner

cipalelor sunete este strict tensionată, dependente între ele și legate de o rețea neîntreruptă. Oare așa trebuie să fie în realitate? Analizînd această problemă (în conformitate cu pregătirea și interesul manifestat în afara muzicii) sub aspect filozofic, logic și matematic, Xenakis a afirmat că o asemenea ordine constituie numai o limită extremă în cazul regulilor care domnesc în natură și deci și în muzică.

Determinismul în muzica de serie a atins deja absurdul; combinațiile precise cu succesiuni în serie, nu sînt auzite de ascultător, deci nu își au sensul. Același lucru l-a observat și Cage și de aceea a înlocuit mecanismul seriei cu mecanismul întîmplării. Dar aleatorismul lui Cage este un act al resemnării compozitorului: întîmplarea nu poate să fie calculată, poate da rezultate cu valori estetice foarte diferite. În această situație, ce trebuie făcut cu „detaliul" pe care îl desemnează rolul în compoziție? Rezolvarea acestei probleme a fost pentru Xenakis clară. Între determinismul precis al serialismului și capriciul de moment al întîmplării din cazul lui Cage (care rezultă, de exemplu, din aruncarea o singură dată a zarurilor) a găsit rezolvare cu ajutorul teoriei matematice; în calculul probabilităților. În acest fel trebuie determinat locul fiecărui detaliu, modul de comportare al fiecărui sunet singular sau al fiecărui glissando. Muzica creată pe baza acestei metode a fost numită de Xenakis „muzică stochastică".

Stochos înseamnă în limba greacă scop. În acest caz este vorba de faptul că în cazul unui număr mare de evenimente înșiruite întîmplător, aceste șiruri tind (se apropie) către un anumit scop, către o regularitate superioară, echilibru, stare bine definită. Acestea sînt de exemplu legile care determină mișcarea moleculelor de gaz, pe care o considerăm ca o stare ordonată. Neregularitatea detaliilor se dispune într-o anumită regularitate numerică superioară, în conformitate cu mecanismul probabilității. Același lucru se referă la anumite fenomene acustice, de exemplu impresia că ar cînta mii de greieri, compusă dintr-un număr enorm de numere unice, de impulsuri sonore neregulate, care se însumează într-o singură muzică regulată cu un anumit caracter. Sau impresia de ploaie care cade pe un cort — nu urmărim aici modul de comportare a picăturilor singulare, ci recepționăm sistemul de impulsuri ordonate și anume acela pe care probabilitatea îl poate stabili matematic. Dacă am vrea să redăm această probabilitate în cadrul succesiunii sunetelor pizzicato din orchestră, ar trebui — prin reglarea sunetelor singulare — să ne servim de calculul probabilității.

Scanned with OKEN Scanner

Şi aici a găsit Xenakis cheia pentru organizarea evenimentelor singulare, detaliate din compoziţia muzicală. Desigur, nu pe principiul urmăririi mecanice a muzicii monotone a greierului, ci luîndu-l ca o bază de rezolvare a principalelor probleme tehnice, la diferite nivele ale compoziţiei, probleme cu care trebuie să se confrunte fiecare compozitor care doreşte să motiveze logic locul fiecărui sunet în sistemul acceptat de noi. Soarta evenimentelor sonore singulare, a înălţimii, valorilor ritmice, etc., este deci la Xenakis — conform logicii acceptate de el — rezultatul calculelor stochastice. Aceste operaţii trebuie să fie, ca urmare a complexităţii muzicii şi a diferitelor ei straturi, destul de complicate, dar nu acest lucru îl interesează pe ascultător. Pur şi simplu îi dau impresia unei ordini elementare, ca o bază pentru formarea artistică individuală. Acest lucru se referă numai la modul de funcţionare, al detaliilor, al legilor microscopice. Ca urmare este vorba de masa sonoră, de efectul macroscopic care este deja format şi transformat în conformitate cu intenţia compozitorului. Totuşi Xenakis — spre deosebire de Cage — este un compozitor care este răspunzător de propriile lucrări, cărora le dă un scop determinat, personal.

Operaţiile stochastice (utilizate din plin în *Pithoprakta* şi în *Metastasis*) conduc către diferite rezultate în lucrările lui Xenakis. Rezultatul cel mai uscat şi lipsit de personalitate, deşi legat de o ordine care se face resimţită, l-a obţinut în *Achorripsis* pentru 9 instrumente cu coarde, instrumente de suflat si percuţie (1957). În creaţie ulterioară, Xenakis caută în mod evident valorile estetice, efectele cu un farmec elementar, direct. Acest lucru se vede în lucrarea *Analogique* A (şi B) (1958—1959), pentru 6 coarde şi bandă de magnetofon. Suplimentar trebuie să adăugăm că el a folosit aici regula probabilităţii a lui A. Markov, referitor la situaţia specială în care în cazul unei serii de evenimente ABCDEF etc., creşte probabilitatea de legătură între D şi E, de exemplu (adică în 60% din cazuri după D urmează E). Xenakis a extras din aceasta termenul de „muzică stochastică markoviană", spre deosebire de „muzica stochastică liberă". Acestea sînt probleme referitoare la munca detailată a compozitorului şi a modului lui de concepţie. Lucrarea amintită pare a fi deosebit de reuşită din punct de vedere muzical; ea ne învăluie prin farmecul direct al sunetului şi formei, ca şi prin precizia cu care compozitorul urzeşte bogata desfăşurare dintr-o structură ritmico-sonoră caracteristică. Nu folosirea la maxim a diferitelor forme — ca în *Pithoprakta* — ci tocmai alegerea la maximum, con-

Scanned with OKEN Scanner

centrația și stabilitatea unor anumite figuri au ca rezultat o muzică elegantă, subtilă și plină de finețe.

În manevrele sale matematice, Xenakis se folosește, de asemenea, de mașina electronică de calcul. Un exemplu îl constituie lucrarea *ST 10* pentru zece instrumente (1962), calculată detaliat de calculatorul IBM din Paris, în conformitate cu programul făcut anterior de compozitor. Mașina a determinat trăsăturile următoarelor sunete, locul lor, înălțimea, culoarea instrumentală, viteza eventualului glissando etc. În ciuda aparențelor, acest lucru nu limitează contribuția individuală a compozitorului, ci dimpotrivă, viteza numărului enorm de operații efectuate de calculator, îi oferă o mai mare libertate de selecție, de alegere a celor mai avantajoase eventualități, în funcție de propriul gust.

Alte lucrări compuse conform acestei metode sînt: *Morsima-Amorisma pentru pian, vioară, violoncel și contrabas* (1962), *Amorisma-Morisma pentru 10 instrumente* (1962), *Strategia pentru două orchestre* (1964), *Eontta pentru pian, 2 trompete și 3 tromboane* (1964).

Xenakis — după cum singur sublinia — este în primul rînd interesat de influențarea senzitivă și psihologică asupra ascultătorului. Un exemplu personal de căutări din acest domeniu — nu numai din punct de vedere pur sonor, dar și sonoro-spațial, ci și al posibilităților de recepționare a muzicii — este *Terretektorh pentru orchestră* (1966), care postulează amestecul muzicienilor cu publicul. În acest fel ascultătorul este înconjurat de muzică ce ajunge la el din toate părțile, din mai multe puncte simultan, pentru a-i crea impresia că se află scăldat de muzică precum „o barcă pe o mare furtunoasă", fapt ce i-ar asigura noi trăiri auditiv-emoționale, imposibil de realizat într-o situație de concert tradițională. Acesta constituie unul din experiențele care se fac astăzi menite să desființeze spațiul din muzică (direcția din care provine vocea) ca un parametru sonor suplimentar ca și pentru desființarea distanței psihologice dintre muzician și auditoriu.

Numeroși alți compozitori, de mai mică sau mai mare importanță au preluat epigonic sau creator cuceririle lui Xenakis. La ei, ca și la alți creatori și ei de stiluri și curente semnificative pentru muzica secolului XX, mă voi referi în a doua parte a acestui studiu.

În fond, marea cotitură stilistică din muzica veacului a început mult mai devreme și prin aportul unor muzicieni înscriși, de acum, în „clasicismul" muzicii contemporane.

Marea cotitură de care vorbeam pare a fi avut loc imediat înaintea primului război mondial (în anii 1908—1910) și s-a caracterizat

Scanned with OKEN Scanner

printr-o retragere, mult mai radicală decît la Debussy, față de stilul secolului XIX. În acea vreme s-a născut, alături de expresionism dar foarte diferit de el, vitalismul.

Sintetizînd un întreg ansamblu de denumiri ocazionale precum fovismul, barbarismul, motorismul, folclorismul sau neoclasicismul, vitalismul este reprezentat, în mod, desigur, foarte diferențiat, de mari clasici ai muzicii secolului XX cum sînt: Bartók, Stravinski, Prokofiev, în creațiile cărora, în ciuda numeroaselor variante și diferențieri, se regăsesc trăsături comune și omogenități sub raport stilistic și tehnic.

Ne amintim că, la timpul său, romantismul făcea apel la trăirile subiective ale omului și se părea că găsise, în acest lucru, funcția naturală a muzicii.

La pragul dintre secolele XIX și XX european impresionismul a manifestat un interes sporit față de expresie și exprimare, avînd un argument important în modul natural de tratare a muzicii: sunetele sînt destinate sensibilității noastre auditive și ne oferă cele mai subtile impresii și stări de spirit.

Aproximativ în aceeași perioadă începea să se releve un rol natural, primar, dar și esențial, al muzicii: creatii muzicale semnate de Stravinski și Ravel, de Bartók și Enescu, de de Falla, Prokofiev și Șostakovici — tineri pe atunci — își găseau loc descărcări de forte vitale și de temperament, se exprima cu o energie debordantă și de strălucitoare percuție cromatică, totul, în principal, prin mari explozii de dans și ritm.

Din stadiile vechilor civilizații muzicale folclorice sau culte, știința și potențialitatea artei sunetelor a parcurs un drum lung, mijloacele de exprimare s-au îmbogățit și au devenit mai subtile, dar dorința de transmitere naturală, „biologică" a temperamentului speciei umane, de a da muzicii caracteristici ale forței și energiei de viață, nu i-a părăsit pe compozitorii nici unei epoci — independent de gusturile stilistice care dominau la un moment sau altul.

În fond, prin aceste creații se făcea apel la un tip deosebit de viziune și aspirație exotică: nu atît prin evocarea unor lumi și civilizații depărtate geografic pe mapamond — un Puccini, un Rimski-Korsakov procedaseră astfel — ci printr-un exotism de factură temporală, în sensul sondării în adînc pe scară istorică, pentru plasarea în lumină a unor momente de muzică și de figurație și fulguratie umană petrecute de mult, în urmă cu secole, momente cu o întreagă vitalitate și specificitate plastică și coloristică.

Acest lucru nu era, totuși, cu totul nou: în esență, întîlnim manifestări ale unui asemenea apel la vitalism în ritmul sugestiv al

Scanned with OKEN Scanner

muzicii barocului (dinamicitatea concertelor lui Bach), în ritmul şi atmosfera de bucurie ale muzicii clasice (uverturile stihinice ale lui Mozart şi în primul rînd în creaţia lui Beethoven, care în simfoniile sale (mai ales a *III-a*, a *V-a*, a *VII-a*) au cimentat cu sunete o putere şi un dinamism pînă atunci necunoscute, accentuat într-un mod neobişnuit pentru acele timpuri prin culori instrumentale stridente care deranjau sensibilitatea contemporanilor.

Acest lucru survine identic de fiecare dată atunci cînd apare o creaţie într-adevăr nouă, cu nu suflu înnoitor încă nespecific majorităţii contemporanilor, inclusiv celor mai avizaţi.

Tratînd muzica cu o energie necunoscută pînă atunci, vitalismul în expresie de secol XX s-a definit printr-o exprimare mai frustă, mai dură, mai conceptualizată, totul corelat cu noile mijloace sonore de care dispunea în epocă compozitorul (în special, atingerea stadiului clasic, *non plus ultra*, al marii orchestre simfonice). Acest stil s-a ilustrat, totodată, şi ca o reacţie ostentativă împotriva poetizării şi a exaltaţiilor sentimentale ale romanticilor, ca şi împotriva moliciunii şi stadiilor de hipersubtilizare caracteristice impresionismului. Intenţia şi idealul acestei direcţii le constituia o muzică nouă, viguroasă, plină de viaţă, cu contururi definite, care să exprime atît cele mai simple instincte şi emoţii ale omului, cît şi „spiritul" secolului.

Compozitorii care au introdus cel mai devreme şi mai expresiv aceste inserţii în muzica modernă au fost George Enescu şi Béla Bartók. Deşi personalităţi cu biografii artistice şi profiluri creatoare distincte, ei au sesizat în folclorul spaţiului carpato-danubian, încă de la începutul activităţii lor componistice un stimul şi o sursă foarte puternică de motivaţie muzicală în termenii contemporani timpului lor.

Dacă George Enescu, din anii *Rapsodiilor române pentru orchestră* (1901), pînă la splendoarea *Simfoniei de cameră* (1954) rămîne într-o distinctă aură carteziană, analiza creaţiei bartokiene relevă anumite coincidenţe cu impresionismul şi expresionismul. Acest lucru este exprimat în coloristica bogată, în lirismul propriu şi în stările de spirit neobişnuite şi fantastice, în marea libertate armonică, trăsături puse în evidenţă în piesele pentru pian *Elegii* (1908—1909) şi *Schiţe* (1908—1910), în opera *Castelul prinţului Barbă-Albastră* (1911) şi baletul *Prinţul de lemn* (1916). Aici, o asprime neîntîlnită pînă atunci în operă, asceza şi economia structurilor melodice, armonia şi orchestraţia rafinate, s-au combinat — într-un mod nou — pentru a da o nouă expresie dramatică muzicii. După „*Peleas*" a lui Debussy, această operă este a doua realizare originală din domeniul dramei muzicale moderne, care se opune moştenirii wagneriene.

Scanned with OKEN Scanner

În melodie, Bartók folosește diferite game modale și adesea le însumează în așa fel, încît ductusul — fără să renunțe la mersul diatonic, tipic folclorului — operează cu un număr mai mare de sunete decît șapte: fiecare grad diatonic apare apropiat unul de celălalt, în diferite „versiuni" modale. Frecventa variabilitate a acestor grade, îndesirea lor corespunzătoare (mai ales în ritmurile vii) apropie, ca efect, melodia de gama cu 12 tonuri, deși sorgintea aici este clar populară.

Un alt mare reprezentant al vitalismului este Serghei Prokofiev. Trăsăturile evidente ale acestui stil s-au manifestat în lucrările pentru pian, compuse înaintea primului război mondial: în *Studii* (1909), în expresia plină de ironie, bazată pe lovirea ritmică a clapelor în *Murmure diabolice* (1908—1911), în umorul neobișnuit de simplu din *Concertul nr. I pentru pian* (1911), apoi în exprimarea agresivă din *Concertul II pentru pian* (1913), în care, partea a doua se bazează pe ritmul neîntrerupt — de la început pînă la sfîrșit — uniform al pasajelor cu șaisprezecimi. O încărcătură nemaiîntîlnită de energie ritmică a inclus Prokofiev în *Toccata* (1912), sau în *Sarcasme* (1914), deosebit de disonante, caracterizate printr-o grimasă caustică. În muzica pentru orchestră, un exemplu suprem al dinamismului brutal îl reprezintă *Suita scită* (1915) și apoi *Simfonia a II-a* (1924). Trăsături ale unui umor dur, caustic prezintă baletele *Bufonul (Măscăriciul)* (1920) și *Pasul de oțel* (1925). Aceste exemple ale unei tendințe ostentativ „barbare" le găsim uneori în creația de mai tîrziu a lui Prokofiev (în general mult mai moderată în expresie): în *Sonatele pentru pian nr. VI și VII* (1940—1942) și în monumentala *Simfonie a V-a* (1944).

În armonie, Prokofiev se apropie într-un anumit grad de Bartók cu exprimări dure și utilizare frecventă a tehnicii obstinate și, uneori, ca de exemplu în *Sarcasme*, în divizarea pe straturi și bitonalitate. El este, însă, mult mai legat de tradiția tonală și — contrar lui Bartók — nu încearcă să creeze un limbaj armonic total nou. Chiar și cea mai agresivă exprimare din creațiile sale creează impresia unei ascuțiri ostentative, sau a unei „murdăriri" a construcției tradiționale a acordului.

Ceea ce este comun întregii creații a lui Prokofiev este marea invenție melodică, făcîndu-l unul dintre cei mai mari melodiști ai ultimei perioade. Expresivă, fixîndu-se cu putere în memorie, melodia lui Prokofiev este în mare măsură eliberată de schemele tradiționale — caracterizîndu-se prin expresii curajoase, cotituri uimitoare și asociații de diferite tonalități. În ciuda unor caracteristici de o duritate

Scanned with OKEN Scanner

ostentativă, el este totuși departe de radicalitatea altor compozitori contemporani. El se servește de expresii și tensiuni cunoscute din muzica anterioară, numai că o face într-un mod mult mai lapidar (operează parcă cu prescurtări ale gîndirii, evitînd verigi cîndva obligatorii în legarea disonanțelor sau a tonurilor depărtate, fapt ce îi conferă un caracter individual).

Pe aceeași linie se înscrie și Igor Stravinski. În perioada timpurie a creației sale, Stravinski avea faima unui autor de balete pline de culoare și virtuozitate orchestrală. Primul balet, *Pasărea de foc* (1910), precum și creația sa anterioară, fantezia pentru orchestră *Focuri de artificii* (1908), se dezvoltă din tradiția stilistică a lui Rimski-Korsakov, avînd și elemente de filiație impresionistă, dar și aici se pot observa trăsături individuale, care vor fi caracteristici ale creației sale (mai ales în ceea ce privește forma motivelor melodice și a puternicelor accente ritmice).

O operă total nouă din punct de vedere stilistic și care este o negare a esteticii romantice, este baletul *Petruşka* (1911). Aceasta este o muzică plină de viață, plină de mișcare și umor vesel, cu trăsături adesea grotești, o dramă orchestrală care pulsează de ritmuri bogate și care te amețește prin stridența culorilor. Tematica scenică a creației — povestea popularei marionete a teatrului ambulant — corespunde întru totul climatului și coloritului muzicii: s-a pierdut atmosfera elegantelor teatre și a sălilor de concerte cu o atmosferă de seriozitate și concentrare: trecem în iarmarocul plin de mișcări și gălăgie, unde mulțimea se perindă în episoade pline de întîmplări.

Simplitatea ostentativă, diatonicitatea melodiei se împletesc și se suprapun făcînd ca desfășurarea motivului să fie deosebit de variată și de vioaie, fără a aminti în nici un fel de dezvoltarea tradițională a melodiei. Diatonica domnește, de asemenea, și în armonie, fapt ce îi oferă un colorit proaspăt, deosebit de tradiția epocii anterioare. Pînă acum îmbogățirea armonicii era legată de cromatica ei. Stravinski, în schimb, operează cu expresii noi, dense și naturale cu „disonanțe". Acest lucru este determinat de efectul simplicității și al clarității, precum și de efectul de exprimare nou, necunoscut pînă atunci.

Așa de pildă, în *Dans rus* din baletul *Petruşka*, întîlnim și mijloacele discutate în legătură cu creația lui Bartók și a lui Prokofiev, precum tehnica ostinato, combinarea straturilor armonice și efectele bitonale.

Scanned with OKEN Scanner

Intreaga aură de exprimare a baletului *Petruşka*, atît în armonie, cît şi în instrumentarea stridentă este creată prin stilizarea de efect a larmei din iarmaroc.

Pe cît de repede muzica veselă şi plină de efecte a lui Petruşka a cucerit simpatia auditoriului, pe atît, următorul balet al lui Stravinski, *Sărbătoarea primăverii* (1913) a reprezentat pentru gusturile tradiţionale, un adevărat şoc.

In *Sărbătoarea primăverii*, de pildă, în afara motivelor melodice care ies în relief, în diferite părţi ale orchestrei se desfăşoară în paralel cele mai simple figuri sonore: pasaje în terţă în sus şi în jos, ostinate bisonore, repetarea încăpăţînată a acordurilor cu construcţie tradiţională, etc. Totuşi ele se suprapun unele peste altele în cele mai diferite combinaţii, formînd împreună o construcţie foarte complicată şi multilaterală. Fiecare etaj al acestei construcţii, fiecare strat sonor separat, uimeşte prin simplitate, logică şi precizie — datorită materialului limitat şi repetării formulei alese. Nu există aici nici măcar un sunet întîmplător, totul mişcîndu-se precum într-un mecanism de ceasornic. Dar suma acestor straturi, care se întîlnesc de fiecare dată în alte combinaţii, uimeşte prin bogăţie şi fantezie, prin varietatea imaginilor sonore şi prin puterea expresiei. Uimeşte, de asemenea, prin mobilitatea şi dinamismul intern, printre altele datorită efectelor poliritmice (desfăşurării ritmice diferite, independente între ele ale fiecărui strat). Independenţa sonoră a acestor straturi, bazată adesea pe politonalitate, creează în final o asprime agresivă a expresiei, fapt ce potenţează dinamismul interior al muzicii.

In numeroasele creaţii ale lui Stravinski întîlnim motive şi formule pe care le putem asocia cu multe alte stiluri diferite, ca de exemplu renumitul *Concert pentru vioară* (1931), unde se încrucişează trăsături ale muzicii lui Bach, ale muzicii clasice şi celei romantice; în *Capriccio pentru pian şi orchestră* (1928) unde apar aluzii la barocul italian, la toccatele lui Bach şi la stilul „brillant" al lui Weber şi Mendelssohn în paginile lor pianistice; în baletele *Apollo şi muzele* (1924) şi *Orfeu* (1947), unde îşi fac prezenţă clară elemente ale barocului timpuriu şi ale muzicii de balet franceze de secol XIX; în *Concertul pentru două piane* (1935), o partitură neoclasică structurată pe tehnici derivate fie din stilul lui Bach, al lui Beethoven, cît şi din manierismul muzicii romantice de salon.

In mod evident cea mai acută apetenţă a manifestat-o Stravinski pentru formulele barocului tîrziu (Bach) şi ale romantismului timpuriu (Weber). De fapt, reminiscenţe mai mari sau mai mici ale acestor două modele întîlnim aproape în toate operele sale apărute

între 1923 și 1952, cum sînt *Serenada* (stilizare romantică) și *Rag-time* (stilizare de jazz).

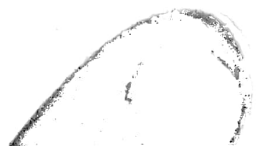
„Și nu servește la nimic să adoptăm din nou într-un mod, ca să zicem așa, substanțial, acele *Weltanschaungen* ale trecutului, adică să voim să pătrundem solid în vreunul din aceste tipuri, de mentalitate: de exemplu să te faci catolic, așa cum unii au făcut pentru motive de artă, în scopul de a stabiliza caracterul lor și a transforma caracterul evident limitat al facultăților lor reprezentative în ele însele în ceva existent în sine și pentru sine"[5], cu aceste cuvinte ale lui Hegel, puse de Adorno ca *motto* la începutul celei de a doua părți a *Filozofiei Muzicii Moderne*, intitulate tocmai „Stravinski și restauradent al neoclasicismului: muzica la pătrat sau muzica pe muzică, nostalgia pentru claritatea instituțională a formelor, reacția la dizolvarea limbajului tonal, la criza unei întregi societăți și a unei întregi culturi. Stravinski este stegarul restaurării neoclasice, unul dintre cei mai ingenioși compozitori de această tendință. După ce a compus pagini de neuitat inspirate din miturile vechii Rusii, bogate în contraste violente, în amestecuri timbrale acide, în ironii înțepătoare și durități ritmice, Stravinski, transferat în Occident (la Paris și mai tîrziu în Statele Unite) continuă cu tenacitate recuperarea formelor clasice europene și a piedicilor formale preconstituite. Este suficient să ne gîndim la suita *Pulcinella*, construită în întregime pe teme din Pergolesi, la *Oedip Rege*, pentru a căpăta conștiința „saltului" stravinskian în sens formalist și obiectivist. Parodia devine o categorie fundamentală a artei lui Stravinski, nu în mod necesar înțeleasă în sensul de caricatură burlescă, ci de travestire: travestire în scop de apropiere, potrivit unei practici care era bine cunoscută muzicii religioase din evul mediu, din Renaștere, din Reformă și din Contrareformă. Diagnostic foarte exact, dar este bine să observăm imediat că practica travestirii este considerată de Stravinski cu intenții mult diferite de cele care caracterizează practica veche. Dacă, de fapt, muzica medievală și, în parte, renascentistă, poate fi considerată cu adevărat ca o variație continuă pe teme de domeniu public, iar parodia o foarte normală operație compozițională străină oricărei intenții „restauratoare", pentru Stravinski adoptarea de atitudini ale muzicii clasice, de formare, ale trecutului, are valoare de polemică împotriva criticii instituțiilor și pulverizării instituțiilor formale din sînul

[5] HEGEL, GEORG FRIEDERICH, vezi: nota nr. 2 partea a II-a, *Stravinski și restaurarea.*

Scanned with OKEN Scanner

muzicii europene, purtate fără teamă de către expresionişti. Aceasta ne face să ne gîndim că refuzul eredităţii romantice trebuie, prin forţa lucrurilor, să ducă la o viziune muzicală bazată pe ritm, pe elementara sa putere cinetică, şi observăm, de asemenea, că întreaga muzică născută din refuzul eredităţii romantice mai problematice, adică uzate şi puse sub semnul crizei, din interior, de apariţia progresivă a alteraţiilor cromatice în funcţie de o tot mai acută patimă expresivă (evident, ca urmare a greutăţii istorice exercitate de evenimente care condiţionează experienţa artistică), ar trebui să se apropie de ţărmurile neoclasicismului. Poate tocmai aici apare motivul continuităţii între perioada *fauve* a lui Stravinski şi cea neoclasică, dincolo de simptomele exterioare de presupus „electism". De fapt, deja operele inspirate din miturile preistorice, din „primitivismul" legendar rus, încredinţau nu puţin din fascinaţia şi din singularitatea lor ritmului, repetării obsedante a unui număr mic de formule ritmice, jucate, însă cu o extremă abilitate şi cu un simţ viu al asimetriei, cu continue deplasări de accente, în timp ce, relativ din umbră, plana aspectul melodic, caracterizat în cel mai înalt grad în intercalări, dar bazat, conform structurilor portante reprezentate de metrul accentuat, pe principiul repetiţiei. Primitivismul lui Stravinski deja poartă în sine, deci, germenii reacţiei la procesul rectiliniu de dizolvare al limbajului tonal, o vie opoziţie la criza în curs, o fugă de civilizaţia contemporană în numele miturilor pietrificate şi rechemate la viaţă în mod fictiv, pentru a îndeplini îndatoririle care ţin de societatea contemporană, pentru a exorciza amara constatare a falimentului unei civilizaţii bazate pe inechitate. Tocmai conştiinţa unui proces considerat ireversibil, a unei crize faţă de care nu este posibilă altă alternativă decît aceea a dezavuării psihologismului şi a conservării formelor de acum golite de orice raţiune ontologică, alcătuiesc farmecul subtil şi irepetabil al lui Stravinski şi, în special, al lui Stravinski neoclasic (dar nu este uitată nici influenţa exercitată asupra sa de solitarul Satie). Pentru acest motiv copiile stilului stravinskian sînt în mod fatal destinate să figureze cu atît mai decolorate decît originalul, şi la toate nivelele, de la cel inventiv la cel al conştiinţei istorice; de aceea, neclasicismul parizian al lui Milhaud, al lui Honegger, al lui Poulenc, Auric, apare chiar manierat în optimismul său ostentativ.

Nu vorbim despre neoclasicismul lui Alfredo Casella, angajat în conservarea şi modificarea frumosului tradiţional, în direcţia frumosului modernismului (cine nu îşi aminteşte de caracterul echivoc



Scanned with OKEN Scanner

al manifestărilor futuriste?), creat potrivit logicii, „măsurii" latine și principiilor esenței raționale a lucrurilor, potrivit legilor naturale ale unei tonalități abia vitalizate de un aport disonant care nu alterează jocul linear și eficient al întregului organism, ci, dimpotrivă, consolidează în mod optimist și vitalist construcția, subliniind mijloacele pure, pornind un impuls net notoriu. În această monodirecționalitate conservatoare constă diferența dintre neoclasicismul de marcă pariziană sau casellliană și cel mai amar și mai neliniștit al lui Stravinski. Ambele tipuri de neoclasicism par a susține, însă, arta ca scop în sine și viril antiromantică, tocmai pentru a evada mai bine din concreteţea existențială a conflictului istoric și social și pentru a se cantona într-o abstracție apologetică. Refuzul la toate nivelele, de a lua act de criza unei civilizații se poate colora, așa cum de fapt s-a și colorat, în naționalism: Casella se reclamă tocmai de la solarul pozitivism mediteranean, cei „Șase" de la „bunul gust", de la afabilitatea ironică, de la eleganța deziluzionată, prerogative care de obicei sînt atribuite francezilor. Însuși Ravel, care este situat pe un plan, desigur, mai înalt decît colegii săi francezi, în operele neoclasice nu pare să aibă o conștiință precisă despre diferența istorică de nivel dintre formele trecutului și noile propuneri ale secolului XX și, în ansamblu, poetica sa se dovedește mai puțin exemplară decît cea stravinskiană, oricare ar fi rezultatele de extremă frumusețe atinse. Caracter exemplar care nu lipsește niciodată marelui compozitor rus; nici chiar atunci cînd în creația lui s-a ivit o perioadă pe care unii au văzut-o ca pe o tardivă, zgomotoasă și imprevizibilă cotitură: adoptarea, în operele compuse după 1950, a tehnicii seriale și dodecafonice combătută în mod violent timp de atîția ani. În realitate Stravinski se apropie de practica serială atunci cînd aceasta a suprimat componenta sa expresionistă, configurîndu-se în Webern ca un univers sideral de sunete distilate, la marginile liniștii. Cum într-o vreme Stravinski folosise ca material pentru „jocul său pur" scheme și formule ale trecutului îndepărtat și apropiat (de la Pergolesi la Ceaikovski), așa poate el astăzi să le substituie formule foarte recente aparținînd totuși, „Școlii din Viena", luate, însă, în faza de răcire, în solidificarea în „pietre prețioase" (așa cum s-a exprimat Stravinski referindu-se la compozițiile weberniene), acceptat ca pure date de acum „istorice" rezultate, dintr-un proces de obiectivare.

Stegarul unui neoclasicism diferit, mai puțin ambiguu — decît cel stravinskian, mai puțin supus la diafragme culturaliste, mai puțin dezgheţat și totuși, angajat în a opune crizei de valori și de limbaj

Scanned with OKEN Scanner

din muzica contemporană o credinţă persistentă în constructivism, o tenace şi indistructibilă dorinţă de depăşire activistă este Paul Hindemith (1895). Fidel unui contrapunct de tip bachian, puternic scandat, Hindemith nu a înţeles însă, cel puţin în faza iniţială a creativităţii sale, să dea naştere la mimetisme estetice, pornind, dimpotrivă, de la un fel de „expresionism antiexpresionist", care, spre deosebire de expresionismul înţeles în acceptarea „vieneză", nu urmărea să sfîşie imaginea muzicală pînă la a o răsturna şi a o duce la disoluţie, ci se exprima prin accentuarea dramatică a semnului compoziţional. Contrapunctul complex, incandescent, dar modelat, se apropie, la Hindemith, cel din prima perioadă, de o angajare neistovită în mod subiectiv: însăşi adeziunea sa la aşa-numita „muzică de consum", adică muzica destinată să fie executată în case particulare şi la şcoală, cu caracter serios şi robust şi concepută artizanal (ca şi muzica „la comandă" pe care Bach o compunea aproape săptămînal), a însemnat pentru Hindemith, către anii '20, un refuz, deşi confuz, al „artei pentru artă", înalt şi necontaminat, în favoarea unui contact mai viu cu viaţa cotidiană. Se părea că din talentul avut în sînge şi iconoclast al tînărului Hindemith ar fi putut ieşi muzicianul capabil să sustragă maşinismul şi vitalismul constructiv nuanţelor restauratoare, pentru a-l conduce, în schimb, către o sarcastică duritate fonică, o implacabilă mecanică motorie. Dar în perioada următoare, adică începînd din '35, cu aproximaţie, producţia hindemithiană a asistat la diminuarea treptată a avîntului în felul său expresionist, substituit de recompunerea clasică într-un echilibru bachian, pînă la recuperările „romantice" şi „bruckneriene" din ultimele opere.

O analiză în detaliu a muzicii secolului nostru ar pune, desigur, în evidenţă şi alte nume de compozitori şi de opere prin care conceptul vitalismului muzical şi-ar putea lărgi considerabil, sfera semantică. O anumită interferare a gîndului şi practicii componistice pare a fi definitorie pentru fenomenul, în ansamblu, al muzicii acestui secol.

Iată-l, de pildă, pe marele George Enescu, în creaţia căruia energiile vitale se identifică, în principal, în profunzimea şi gravitatea problematicii dezbătute.

Exponent strălucit al muzicii secolului XX, devotat permanent marii şi generoasei tradiţii muzicale a vremurilor, George Enescu îşi îmbogăţeşte totodată expresivitatea muzical-lexicală a stilului său cu elemente şi tehnici din instrumentarul lumii şi civilizaţiilor bizantine şi folclorice vechi, de localizare balcanică şi carpato-danubiană, fă-

Scanned with OKEN Scanner

urind o tradiție de muzică românească de factură profund novatoare. Un „neoclasic"?

„Ca orientare artistică — spune Ștefan Nicolescu — George Enescu se înscrie printre acei compozitori ai secolului nostru care au descoperit în folclorul european, în special arhaic, sau în muzica extra-europeană, posibilități inedite de exprimare: Janacek, Stravinski (perioada rusă), Bartók, Mesiaen etc."[6].

Dar tocmai aceste posibilități inedite de exprimare puse în slujba unui ideal estetic și etic profund uman îi definesc demersul său creator, un demers care, de asemenea, nu poate fi încadrat direcțiilor adorniene dar care, prin aceasta nu este mai puțin viabil.

Prin distincția operată între materie și formă, Enescu atinge lumea antică, fapt pentru care el poate fi pus în legătură cu anumite orientări neoclasice, dar este tot atît de adevărat că prin investigarea extrem de eficientă pe care o face în fondul de elemente constitutive ale limbajului său, el este un modern ce a înaintat în general, fără „gesturi" sonore zgomotoase și afirmative, nici chiar în momentele de intensă emoție: există, totuși în muzica lui o neliniște a țesăturii armonice care oscilează între atitudini modale, tonale, hexatonale și cromatice, acel tip de nedesluşit „expresionism modal" prin care ni se relevează semne ale unei condiții umane din ce în ce mai amenințate și care pusă, în întregime, în legătură cu sensibilitatea specifică a compozitorului, se universalizează — nu numai în virtutea valorilor abstracte și eterne; ci tocmai prin mărturia pe care o aduce ca interpret subtil, conștient și pe deplin responsabil, al epocii sale.

O întreagă tradiție a muzicii europene, începînd cu barocul cel puțin, trecînd prin clasicism și culminînd în romantism, s-a concentrat asupra unui dat artistic fundamental, și anume conturarea și accentuarea ideii muzicale. În afara acestui proces, două dintre formele definitorii ale culturii muzicale, fuga și sonata, nu ar fi cunoscut propulsarea lor istorică, în și dincolo de epocile în care au cunoscut marea lor înflorire. Observăm aici că tema, acest dat morfologic obligatoriu — cu funcții diferite în raport cu fiecare dintre forme-funcții în egală măsură constructive și psihologic-dinamizante pentru arhitectonică — a constituit terenul pe care s-a manifestat măestria, pe de-o parte, iar pe de alta, a dus la treptata personalizare a ideii, a discursului în întregul său. Procesul istoric afirma Gheorghe Firca

---

[6] NICULESCU, ȘTEFAN, în: *Studii de muzicologie*, vol. V, Editura Muzicală, Buc., 1968.

în unul din studiile sale consacrate lui George Enescu, este bine cunoscut.

Această tematică a evoluat în romantism atît prin amplificarea tematismului pînă la disoluția însăși ideii de temă (ca în melodia infinită wagneriană) cît și prin concentrarea tematismului la o entitate morfologică de tipul motivului sau al celulei (extrema constituind-o, poate, reduplicarea variațională a unor astfel de entități în discursul webernian. Motivul rămîne, și într-un caz și în celălalt, cărămida de construcție, dispozițiile sale cunoscînd însă modalități deosebite.

Acționînd fie în cadrul temei, fie ca entități intonaționale autonome față cu o tematică largă desfășurată (reduse, deci, la ele însele), astfel de celule-motive posedă o asemenea încărcătură emoțională și, desigur, ideatic-muzicală, încît le-a permis gruparea într-o categorie distinctă. Proprietatea lor de căpetenie este aceea a unui „concentrat" de expresie, a unei semantici oarecum circumscrise, în care logica muzicală pare să stabilească, dincolo de perechea antitetică cea mai simplă, antecedent-consecvent, existența în motivul însuși a unui avînt frînt, a unei interogații fără răspuns.

Ca moștenitor al romantismului, revendicîndu-se, manifest sau nu și de la Bach și de la Beethoven, dar și de la Franck, George Enescu va face apel la o astfel de motivică „a întrebării".

Cea mai faimoasă dintre celulele-motiv enesciene este, fără îndoială, acel unicat în scrisul muzical al autorului, constînd din asocierea în cadrul de cvartă-cvintă a terței. Celula s-a manifestat plenar în *Preludiul la unison*. Dar nu numai acolo. Confruntată exclusiv cu un calcul intervalic, celula nu apare decît ca o altă ipostază a motivului anterior — în aceeași terță mică! inclusiv subcelula. Realitatea fenomenală cu totul originală este că acest motiv are, în versiunea sa „minoră" (cu terța mică la bază), toate intervalele constitutive ale sistemului modal: terța mică, secunda mare, cvarta, cvinta, deci și toate pentatonismele — cum ar spune Brăiloiu — ca și substratul armonic adecvat. Scos însă de sub incidența intervalelor mici și micșorate, acest motiv nu mai are la Enescu aceeași încărcătură interogativă: el este, firesc, pătruns de un ethos modal în care echilibrul expresiei îi conferă nu virtutea unei expresivități retorice ci pe aceea a unei energii reținute dar puternice venite din interior.

Într-un excelent studiu[7] privind structura ritmică și intervalică în creația enesciană, Romeo Ghicoiașiu afirma că, „organizarea dura-

[7] GHIRCOIAȘIU, ROMEO, *Lucrări de muzicologie*, vol. 16. Conservatorul de muzică G. Dima, Cluj-Napoca, 1983, pag. 55.

Scanned with OKEN Scanner

telor în arta lui Enescu cunoaşte fenomene esenţiale în măsură să contribuie la definirea principiilor sale creatoare". Reţinem această subliniere, întrucît duratele sînt în componistica lui George Enescu, fenomene ce domină toţi parametrii structurii tocmai în sensul acelei pulsaţii permanente, de la marile arcuri ale formei, pînă la corelaţia metroritmică şi în jocul valorilor minime, ceea ce imprimă discursului său o irezistibilă tensiune interioară. *Simfonia I, Dixtuorul, Simfonia de cameră, Vox Maris* sînt tot atîtea exemple în care autorul vădeşte o bogată structură modală, melodică şi ritmică în sensul şi cu finalitatea expresivă sugerate mai sus.

La Enescu, de altfel şi la ceilalţi mari clasici ai muzicii acestui secol despre care am vorbit în cadrul ideii de vitalism muzical, voi reveni. Deocamdată, să notăm că pe frontul vast la care se face referinţă acum, s-au acumulat şi alte experienţe uneori de o absolută originalitate: numele lui Malipiero, Casella, Şostakovici, Ives, Varese şi alţii o demonstrează. Iată spre pildă, cazul lui Gian Francesco Malipiero. Exponent al generaţiei anilor '60, acest compozitor îşi adînceşte rădăcinile lingvistice — asemenea lui Enescu, Stravinski sau Bartók — în lumea arhaică, redescoperă modurile greceşti şi gregoriene, se nutreşte din roadele civilizaţiei rinascimentale şi baroce: un „neoclasic", atunci, dat fiind că itinerariul său nu a trecut prin Viena?

Şi aici ca şi în cazul lui Enescu, este necesar să facem o distincţie între materie şi formă: dacă Malipiero atinge lumea antică, fapt pentru care şi el poate fi pus în legătură cu anumite orientări neoclasice, este tot atît de adevărat că pesimismul care apare prin lumea sa armonică specială şi formală sugerează acea înaintare aproape distrată, fără debuşeuri, incapabilă de vanităţi şi aroganţe brutale. Să adăugăm tendinţa către fragmentarea melodică, refuzul formelor fondate pe dezvoltarea tematică, şi vom avea un tablou care nu se încadrează în rigidele categorii adorniene de expresionism şi neoclasicism. Şi un autor ca românul Dimitrie Cuclin a cunoscut una din cele mai singulare evoluţii stilistice, trecînd de la un neoclasicism monumental la complexitatea metafizică şi la conştiinţa etică a operelor sale. Exemplele ar putea fi, desigur, considerabil înmulţite.

Şi iată-ne ajunşi la unii dintre cei mai importanţi compozitori ai continentului american, adică la acei muzicieni care nici ei nu intră în categoriile adorniene ale neoclasicismului şi expresionismului şi care, totuşi nu trebuie să fie raportaţi în mod superficial la figura

retorică a compozitorului „electiv", abil în a mînui stiluri de orice proveniență, cochetînd cu toți, fără a mulțumi pe nimeni. Este vorba, în majoritate, de compozitori angajați în a depăși, și deci, a contesta tradiția eurocentrică, dar fără a-și asuma ceremonialele sale sclerozate pentru a le goli ulterior de conținut, pentru a ruina formele clasice: nu este o simplă coincidență exterioară faptul că autorii în chestiune aparțin, în linii generale, unei culturi geografic marginale față de marile centre din mijlocul Europei, printre care Janacek mai întîi, și apoi Bartók și Enescu.

Fantasmelor tulburi ale expresionismului, primul le opune vitalitatea aspră a muzicii folclorice cehe, sustrase anterior oricărei falsificări, unde slavofilismul, à la Musorgski, este înțeles în sens populist, iar autenticitatea este direct proporțională cu rigoarea căutării etnofonice. Cel de al doilea realizează o foarte singulară actualizare a materialului folcloric maghiar, românesc, bulgar și arab, luîndu-l ca instrument de contestare față de tradiția „doctă" a centrului Europei și altoindu-l pe un limbaj la curent cu cele mai radicale căutări ale avangardei în timp ce, cel de al treilea, după o primă dar scurtă perioadă folclorică extrage, din spiritualitatea națională sevele cele mai adînci care îi definesc, intrinsec, identitatea atît sub raport etico-estetic cît și etnic. Béla Bartók se servește de materialul popular în mod critic și dialectic, sprijindu-se pe el pentru formularea de propuneri lingvistice net avansate, în care înstrăinarea de parametrii civilizației occidentale, dacă se apropie de experiența expresionismului, poate de asemenea să se folosească de ecourile diatonice și chiar tonale. De fapt, nu pe planul absolutei unidirecționalități lingvistice este căutată extrema coerență a poeticii marelui compozitor: ea constă, mai degrabă, într-o căutare particulară a caracterului material exercitat asupra unui țesut sonor viu, unde și raporturile „eterogene" recapătă o nouă imaculare expresivă, în afara razei de control a instituției culte europene. De aceea, raportul lui Bartók cu formele proprii ale crizei este întotdeauna pus în mod dialectic. Scopul său ultim este recuperarea unei integrități morale absolute, motivate de o credință autentică în viitor, de considerația că, criza contemporană are origini istorice și sociale precise: odată îndepărtate cauzele, nimic nu se opune apariției unei lumi noi cu o civilizație superioară. Cele mai profunde exigențe umane, în lumina unei viziuni care să țină seama de contradicțiile inerente în epoca noastră și în cultura noastră fără, de altfel a le preciza în totalitate, refuză retorica celebrativă, ca și oricare refugiu în care să se anco-

reze într-o resemnare mai mult sau mai puțin desperată: pentru aceste motive, Bartók contribuie la crearea bazelor unui nou univers lingvistic chiar prin care contestă vechiul, fără a-i opune acestuia imaginea în negativ, așa cum s-a întîmplat cu atonalismul și dodecafonia în marile opere vizionare ale celui mai calomniat expresionism „vienez".

Compozitorii americani nici ei, deci, nu pot fi încadrați în cele două filoane fundamentale stabilite de Adorno. Independența contribuției aduse de ei (Ives, Varèse și copilul teribil al celei mai vii avangarde, John Cage) la muzica secolului XX este remarcabilă.

Charles Edward Ives a elaborat, în liniște și aproape ignorat de ambianța oficială a muzicii americane din vremea sa (care se recunoștea, desigur, mai bine, într-un muzician foarte dotat, ca Gershwin), un limbaj care este o mărturie a unei independențe de pionierat față de coordonatele istorice ale muzicii europene și care în mod notoriu era consacrată edificării noilor structuri, străbătînd calea obligatorie a cromatismului extrem în funcție de negativul răsturnat al tonalității. Foarte instructivă ar fi compararea *Cvartetului nr. 2* de Ives cu operele bartokiene analoge: suspendînd momentan orice judecată de „valoare" se poate împrumuta analogia mecanismului constructiv, în amestecul polifonic, în funcție de aglomeratul timbral și așa mai departe. Dar în domeniul simfonic, americanul își satisface dorința sa de a experimenta asociațiile tematice, timbrale, armonice — cele mai noi, cu un gust pentru sincretism care se folosește de interdependențe sintactice chiar violente, cu o recurgere largă la citate și potrivit unei tehnici de „montare" a imaginilor acustice celor mai variate, ajungînd în unele momente la rezultatele surprinzător de materiale. Ne face să ne gîndim și la Mahler, uneori, dar în Ives este complet absentă dimensiunea angoasei, derivata post-romantică răsturnată și anormală.

Fără îndoială, și Edgar Varèse a evoluat încă de la început pe coordonatele istorice independente de cele europene: într-un anumit sens, pionieratul experimental ar putea să-l facă să apară ca un exponent tipic al anticonformismului american, dacă nu am ști că în realitate anticonformismul, în Statele Unite, este pur exterior, guvernat și el de cel mai învechit conformism intrinsec unui mecanism productiv al cărui scop ultim este profitul, deci reproductibilitatea în serie. Anticonformist și american, deci, în sensul cel mai bun și mai labil, deoarece este nerealizat, acela al marilor ocazii pierdute de a construi un *ex ovo* o societate mai bună, Varèse evoluează în

direcția unui interes acut pentru materie, pentru elementul acustic luat în sine, pentru cercetarea de laborator: evitată în unele din compozițiile sale, convenția temperării care dorește scara de octavă divizată în douăsprezece semitonuri egale, muzicianul descoperă și elaborează sunetul și zgomotul eliberate de orice dialectică convențională, de orice „legalitate" sau schemă preexistentă în momentul compunerii, căutînd mai degrabă să reconstruiască, cu utilizarea unor materiale sonore eterogene, sensul unei debordante vitalități, instinctive, al unui dialog primitiv al omului cu natura și cu „lucrurile" (în cazul nostru cu obiectele acustice) care îl înconjoară: dincolo de istorie, de sociologie, de „semantismul" limbajului, de orice construcție și deci constrîngere artistică și muzicală.

Această prioritate a datului acustic ca realitate s-a răsturnat, la Cage, în prioritate a datului acustic existențial. Comparativ cu Varèse, Cage cunoaște, de fapt un scop mai ironic și mai contestatar și cu mult mai puțin, ba chiar deloc experimental în mod pozitiv, pentru eternul copil american, „gestul" valorînd nu mai puțin decît rezultatul fonic, mișcările interpretului nu mai puțin decît sunetele pe care el știe să le scoată din propria voce sau din propriul instrument. Dar, întrucît despre acest caz, printre cele mai discutate de pe frontispiciul muzicii foarte noi, vom avea ocazia să mai vorbim și cu altă ocazie să revenim — acum — cu o privire sintetică, la una dintre cele mai puternice școli componistice de pe mapamond, școala sovietică.

Compozitorii sovietici din cele două generații care o preced pe ultima (aceasta, boagtă în muzicieni experimentatori, la curent cu rezultatele tehnicilor celor mai recente, de la serialitate la materism, la aleatorism), reflectă într-o manieră problematică era teribilă și grandioasă, contradictorie și totuși indispensabilă, a edificării socialismului. Două figuri se distinq de toate celelalte în perioada de care ne ocupăm: aceea a lui Serghei Prokofiev despre care am mai vorbit și Dmitri Șostakovici. Tendința comună a acestor compozitori pare a fi fost refuzul, pe de o parte a expresionismului calomniat considerat ca un produs al decadenței burgheze și occidentale, fie chiar sub forma de critică interioară sistemului antagonist, și pe de altă parte, a formulelor restauratoare ale neoclasicismului. Prokofiev pornește de la un constructivism dur, anti-romantic, dar instinctiv și temperat de o venă sarcastică foarte singulară: foarte curînd, în spatele nestăpînirii ironice și agresive nu va fi greu de observat ima-

ginea unui muzician profund optimist, care nu tolerează opreliştile intelectuale, mimetismele.

Mai complexă, este producţia simfonică şi teatrală a lui Şostakovici. Profund legat de ideologia marxistă şi convins de necesitatea de a depăşi orice estetism burghez, compozitorul sovietic preferă marile forme, cum este simfonia, vehicul al unei concepţii despre viaţă fondată pe cunoscuta schemă beethoveniană a omului în lupta împotriva destinului: numai că, Şostakovici nu copiază coordonatele interne ale simfonismului lui Brahms, sau Ceaikovski, ci pe cel al lui Mahler, cel puţin în compoziţiile cele mai bune, pînă la *Simfonia a patra* (şi, desigur, şi după aceea, deşi într-o manieră mai confuză şi intermitentă). Iar la fraza lui Adorno doar lui Mahler i s-ar putea adapta termenul de realism socialist care să fi trebuit să facă posibilă ideea că simfoniile lui Şostakovici nu sînt simple aduceri la zi ale vitalismului romantic, ci exprimă, deşi cu toate contradicţiile care le marchează, altceva. Primul, Şostakovici face să coincidă refuzul, de fapt, atît al disoluţiei limbajului tonal, cît şi al estetismului neoclasic (prin aceasta arătîndu-se perfect încadrat în acea cultură sovietică de avangardă din anii '20, care contopea constructivismul şi realismul), cu o utilizare fără prejudecăţi a materialului tematic, potrivit unei viziuni nu atît de deosebite, totuşi, răsunînd într-un context complet diferit şi deci, rezolvată lingvistic cu mijloace diferite, în genul tehnicii montajului de imagini muzicale succesive — tipic lui Ives — cu o încărcătură dialectică însă, cu mult mai densă. Legăturile cu tradiţia, mai mult, cu materialele tradiţiei, sînt valabile pentru a istoriciza opera; tradiţia, însă, se rezolvă la Şostakovici în interior într-un mod nou, în care anumite retorici finale, pur apologetice, trădează spiritul general care străbate simfoniile şi nu îl confirmă. Impulsul avangardist al lui Şostakovici (exemplar în suprarealismul coroziv al operei *Nasul*) şi orientat să elibereze cea mai avansată căutare tehnică de gratuitatea estetismului, a fost într-o anumită perioadă, topit în soluţii ale convenţionalismului retoric care au sfîrşit prin a trăda uneori o autentică reînnoire culturală. Criza limbajului muzical european nici nu începe nici nu sfîrşeşte cu Şostakovici. Această criză cuprinde, îndeosebi după cel de al doilea război mondial, cvasitotalitatea componentelor faptului sonor şi se reflectă în creaţia unor muzicieni de avangardă din anii '50 (Nono, Stockhausen, Boulez, Pousseur, Maderna, Berio) care duc pînă la consecinţele lor extreme intuiţiile lui Anton Webern, de la care se reclamă în mod explicit

Scanned with OKEN Scanner

(post-webernienilor le va plăcea să se definească drept frecventatorii obişnuiţi ai, de acum, miticelor seminarii de vară de la Darmstadt).

Nu este inutil să reamintim şi aici, poziţia specială pe care a avut-o Webern în interiorul marii „triade" vieneze, punînd-o în strînsă legătură cu experienţa celorlalţi doi exponenţi.

In creaţia acestui artist ne uimeşte şi ne atrage în mod deosebit îmbinarea monumentalităţii cu vigurosul patos dramatic şi caracterul intim al exprimării, specific muzicii de cameră. Şostakovici este un orator. un tribun înflăcărat, un publicist plin de vervă, adeseori, însă naraţiunea lui muzicală este străbătută de un lirism emoţionant, imaginile capătă o deosebită gingăşie şi fineţe. Operele sale au totodată şi un bogat conţinut de idei, validînd, practic, aserţiunea lui Skriabin potrivit căreia „Muzica trăieşte prin idee". În lucrările lui Şostakovici s-a relevat, de multe ori factura deosebită, profundă a liricii sale, caracterul raţionalist al multor procedee folosite. Simfonismul lui — precizează L. Danilevici, unul din exegeţii compozitorului — „Cuprinde nu numai elanuri spontane, zbucium sufletesc, ci şi meditaţii profunde cînd muzica sa redă cu deosebită plenitudine „viaţă ideii"[8].

Importanţa lui Şostakovici constă tocmai în faptul că opera lui are un conţinut bogat, generat de realitatea societăţii sovietice pe care o reflectă într-o formă originală, unică în felul ei, fapt pentru care el rămîne drept una dintre cele mai impunătoare figuri ale muzicii secolului al XX-lea.

SCHÖNBERG a fost, aşa cum s-a spus şi s-a repetat, teoreticianul şi iniţiatorul utilizării expresioniste a spaţiului sonor sustras ipotecilor sistemului tonal (sau consecinţele legate de acesta) şi, mai mult, care s-a întors împotriva formelor moştenite de tradiţie: dar tocmai furia lucidă cu care se hrăneşte opera sa îl împiedică pe Schönberg să anuleze complet unele puncte ferme ale limbajului instituţionalizat, ca devenirea, succesiunea imaginilor întinse şi fracţionate după voie, dar consecvente: fantasmele „gesturilor sonore" ale limbajului de odinioară (atitudini agogice, desene melodice profilate net, impulsuri ritmice) îi sînt indispensabile. Ele joacă rolul de materiale istorice supuse apoi acelor acte de violenţă care le schimbă semnul, determinînd metamorfoze totale, care au valoarea de

[8] DANILEVICI, L., *Şostakovici*, Moscova 1957, în româneşte de Nelson Vladimir, Editura Muzicală, Buc., 1960, p. 5.

expresii de acceptare conştientă a tuturor problemelor moştenite de la secolul anterior, şi, în acelaşi timp, de protest activ împotriva alienărilor contemporane, demascate la nivelul patologiei limbajului muzical.

O soluţie, în fond, nu foarte deosebită de aceasta, este aceea a lui Alban Berg: numai că el este cu mult mai mult decît Schönberg legat sentimental de anumite influenţe romantice tîrzii adaptate corespunzător şi se impune prin căldura umană, prin chinuitoarea, chiar dacă desperata aspiraţie spre comunicare, prin inalienabila tentaţie a omului de „a se reprezenta". Cercetările sale îndrăzneţe în domeniul teatral au deschis cele mai largi orizonturi generaţiilor următoare.

Anton Webern, în cadrul „Şcolii vieneze", este muzicianul care reacţionează la criza de valori în curs, cu o soluţie eminamente lirică: dar nu trebuie să ne gîndim la sensurile uzuale ale termenului, care, în acest caz, i s-ar potrivi perfect lui Alban Berg. Soluţia lirică are, de fapt, aici, semnificaţia de refugiu extrem, acceptare a solitudinii individului dominat de un mecanism dezumanizat şi dezumanizant, în faţa căruia orice armă pare a se dezagrega: în loc să sugereze revoluţii, opoziţie, în loc să facă „gestul", — tentativa de a zaudui gratiile celulei, muzica lui Webern conduce la o extremă rarefiere a expresiei; materia sonoră asuma mecanismul serial ca fapt de „stil". Temei dodecafonice sau, în orice caz, spectrului temei reprezentat de curgerea melodiei şi a ţesăturilor contrapunctice, îi corespunde, la Webern, conceptul de Constelaţie: cele douăsprezece note, sau, mai bine zis, cele douăsprezece sunete ale scării temperate, sînt împărţite între diferitele părţi vocale sau instrumentale, în aşa fel încît trama melodică devine o tramă timbrală, sau mai bine, se realizează aceea care a fost definită „o melodie de timbre". Celule mici, o extremă parcimonie sonoră, atmosfere siderale; iată componentele unui stil care atribuie sens tematic sunetului izolat, operînd disocierea extremă a tramei discursive; ceva care aminteşte mult reducerea geometrică a imaginii operată de Modigliani în domeniul picturii, deşi la Webern există o mult mai marcată componentă lirică, ce îl apropie, poate, mai degrabă de Klee. Raţionalismul liric webernian trebuia să devină punctul de pornire al celei mai radicale avangarde de după 1950. Dar este bine, încă de pe acum, să anticipăm curiozitatea cititorului şi să clarificăm prin ce se deosebeşte, de exemplu, avangarda muzicală post-belică de cea literară şi plastică.

Scanned with OKEN Scanner

PRIMELE COMPOZIȚII ale lui Stockhausen, Boulez, Pousseur, parțial Berio și Maderna, sînt orientate către un intransigent artizanat formal, o dorință exasperată de reorganizare totală, pe baze noi, a limbajului muzical: reorganizarea înfăptuită prin procesul de serializare (adică diferențiere continuă, și nu repetare) extins la toate aspectele sunetului (timbru, intensitate, dinamică, înălțime, legare a sunetelor, ritm) cu fatala potențare a unor accentuate responsabilități structurale în mecanismul de pornire: amintim piese ca Sonata a doua și *Poliphonie X* de Boulez, *Kontra-punkte* și *Zeitmasse pentru cinci instrumente de suflat* de Stockhausen, Mobile sau *Simfonie pentru cincisprezece soliști* de Pousseur. Conceptul de discurs continuu este în mare parte discreditat, și lui i se opune structura, aglomeratul de sunete, undele succesive de microorganisme care răsar de pretutindeni, grupate în secțiuni scurte, ca și cînd fiecare ar fi închisă în limitele temporale ale propriei respirații, violentele descărcări de sunete supuse la cele mai neînsemnate salturi dinamice interioare, vana „disociere" organizată a legăturilor sintactice, reducerea la pura materie fonică, planificarea negativului, în concluzie.

Dacă în literatură sau în artele plastice avangarda de după 1950 a vizat într-o măsură predominantă simbolurile violenței informale, la muzicieni ca Boulez și Stockhausen, negarea era însoțită, în primii ani, de tentativa de propunere pozitivă, constructivă, propunere care, însă, pornind de la o bază atît de contradictorie, nu reușea să se realizeze decît în formele răsturnate ale alienării. Disensiunea dintre sunet ca expresie sau reflex al emotivității și gîndirea organizatoare se întorcea în întregime în favoarea celui de al doilea termen, a-dialectic, conceput ca logică de robot, ca o geometrizare dementă, dedusă din exigențele primare ale omului, ca respingere exasperată a oricărei concesii sentimentale realizată în opere de o violență implacabilă.

Era fondul crizei societății occidentale dincolo de care nu se mai putea merge, pornind de la acele postulate, decît asumînd-o fără rezerve, chiar dacă, evident, cu intenție critică, practicînd în mod conștient liberul arbitru. Nu întîmplător, ulterior Boulez și Stockhausen au sesizat exigența de a modifica pozițiile primitive: Boulez orientîndu-se către obligații mai tradiționale (este cazul să o spunem? în formalism) și Stockhausen abandonînd pentru o anumită perioadă de timp, cu părere de rău structuralismul, pentru a-și asuma ceremoniale aleatorii. Structuralismul feroce al lui Stockhausen ancorat în mod mistic în poziția unei fugi de realitate, prin „aristocra-

Scanned with OKEN Scanner

tica" și polemica ridicare a numărului, a cabalei, a unui ideal științific, în sfîrșit a rigorii, împotriva hedonismului dominant al civilizației de consum, avea în sine ceva ambiguu: exprima o situație excepțională, de criză, dar în același timp, aspira pe bazele unui abstract formalism, către edificare, și putea, nu pe nedrept, să fie interpretat, chiar în sens apologetic, față de civilizația industrială, și aceasta chiar împotriva dorințelor, intențiilor ultime ale compozitorilor înșiși. Formalismul muzical în cadrul avangardei post-weberniene a avut partea sa bună, a semnificat adesea Nirvana, o Arcadia, o sustragere din calea Furiilor; dar nu îi vom putea sublinia niciodată îndeajuns dimensiunea tragică, de renunțare idealistă. Este situația în care se poate identifica, cu maximă claritate, un fenomen de alienare a omului-artist în favoarea unei civilizații mecanice, care tinde să anihileze, în genere, obiectul specific al activității umane, proiectîndu-l în iluzoriul adevăr universal al datei științifice.

Fenomenul muzicii concrete, dar în special electronice, așa cum este articulat în cadrul istoriei artei contemporane, este încadrat în perspectiva reevaluării sunetului prin reorganizarea structurală post-webernianã. Firește, sînt muzicieni ce depășesc cu mult limitele programatice ale muzicii electronice, chiar și atunci cînd acceptă noul mijloc în toate implicațiile tehnice; desigur că, deși în mod schematic, procesul expresionism-Webern-structuralism post-webernian-muzica produsă cu instrumente electronice rezumă în mod legitim itinerariul muzicii contemporane, care va ajunge apoi, așa cum vom vedea, la crearea operei deschise și așa mai departe. Interesul specific al muzicii electronice de care s-au ocupat compozitorii din ultimele generații și care în România a avut și are reprezentanți foarte reprezentativi (Dinu Petrescu, Nicolae Brânduș, Octavian Nemescu etc.) constă în posibilitatea de a explora sunetul în afara obișnuitelor scheme mentale ale compozitorului, aproape exclusiv orientate pe utilizarea cu totul parțială a sistemului temperat: aceasta presupune însă, intenția formativă inerentă în reperarea unei fonicități neexplorate, dorința de a sfărîma cercul închis, recuperarea unui discurs semnificativ care să dea, în mod dialectic, măsura negativului propriu, punîndu-l în legătură cu o „proiectare pozitivă". Iată motivul pentru care reprezentanții noii muzici orientate către arhiva din faza rațională și activi în direcția nihilistă a viitorului privesc cu suspiciune experimentarea pozitivă pe mijloace electronice, și preferă să-și atingă scopul printr-o operație, lipsită de prejudecăți, de recuperare a enormului bagaj lingvistic la dispoziție, extras din fiecare perioadă a istoriei muzicii. Sunetele, ritmurile, timbrele, provenite din

Scanned with OKEN Scanner

contextul lingvistic din care au făcut parte, sau chiar neîncurajate către geneză de către un context oarecare plauzibil, nu semnifică nimic, sînt absolut disponibile, iar disponibilitatea absolută este paralizantă. Tocmai colajul, pastişa (dar nu în sens neoclasic, sau cel puţin nu întotdeauna), gestica dedusă din conţinutul muzical real reprezintă, după epuizarea metafizicii raţionaliste compromise a calculului sublim, ultimul, supremul pretext al acelora care se străduiesc să elimine orice posibilitate dialectică şi să scoată definitiv la pensie cultura umanistă, despărţindu-se de orice bagaj spiritual de tip tradiţional. Desigur, apar evidente raţiunile de ordin lingvistic care leagă într-un raport de strînsă dependenţă cercetările asupra materialelor concrete şi electronice, de faza precedentă a structuralismului post-webernian ca o lărgire, nu ca ultima în sens cantitativ, a posibilităţilor efective materiale şi spaţiale (utilizarea structurală a megafoanelor). Dar din structuralism trebuia să derive şi un alt concept: acela de „întîmplare" *(alea)*, sau „deschidere asupra interpretului", consecinţă logică a ruperii legăturilor tradiţionale ale discursului muzical. Structurile de acum, în întregime (sau aproape în întregime) indiferente la devenire, se înscriu, tendenţial, în spaţiu, după o ordine care poate să varieze din cînd în cînd. Apariţia *Sonatei a treia pentru pian* de Boulez, în care se verifică pentru prima oară zgomotoasa introducere de structuri mobile, variante, alături de formante (adică nuclee fixe) şi în care formularea „circulară" a piesei promitea să se înceapă cu oricare dintre secţiuni, a făcut mare vîlvă. Dar nu era decît un început, încă rigid, al mult mai multor soluţii radicale compoziţionale (sau decompoziţionale, după caz).

„Întîmplarea" este acel fenomen în care compozitorul invocă colaborarea „creatoare" a interpretului, căruia îi încredinţează unele iniţiative de alegere cu caracter compoziţional, fie printr-o notaţie voit imprecisă, „de acţiune", în care sînt indicate „gesturile" sonore pe care interpretul-coautor trebuie să le efectueze şi nu rezultatele fonice, prevăzute doar în mod aproximativ şi deci, nu strict, prestabilite; sau nici măcar prefigurate în mod generic, acordul sau succesiunea cea mai tradiţională răsunînd, în acelaşi fel ca ultima descărcare post-weberniană, într-o ceremonie care înjoseşte materia pînă la o pură aparenţă, extrăgînd-o din orice context şi degradînd-o într-o simplă secreţie involuntară a gestului (sau viceversa); în schimb, acum, marcînd cu precizie abundentă materia „în sine" ambiguă şi întîmplătoare, o materie neperceptibilă ca acţiune articulată pe baza dialecticii discursive (chiar dacă răsturnată în paralizia imobilităţii de origine weberniană). Trebuie să avertizăm că fluctuaţia poate fi în-

Scanned with OKEN Scanner

țeleasă de unii și ca un „stil" special, ca o dilatare în toate aspectele a compunerii principiului improvizatoric al „cadențelor" solistice din muzica clasicilor. Despre o poetică propriu-zisă a întîmplării (*„alea"*), adică, în care caracterul nedeterminat este văzut ca scop și nu ca mijloc, trebuie să vorbim în legătură cu muzicienii aparținînd acelor mișcări cărora de acum le revine pe drept eticheta de neo-avangardă: ne referim la Kagel, într-o anumită măsură la Stockhausen, la Donatoni, la Cage, firește. La ei este clară intenția de a utiliza materia muzicală în același fel în care scriitorii și poeții experimentați se servesc de materialul verbal: degradîndu-l în provocare, în instrument capabil să exprime o realitate insurmontabilă și pluralistă. Ceea ce neo-avangarda își propune înainte de orice este frustarea de orice veleitate de identificare a utilizatorului, în scopul de a da o imagine neliniștită și fără direcții precise a lumii actuale.

Atunci rămîne de clarificat pentru ce un anumit formalism exasperat se folosește de gestica cea mai problematică. Un fel de „răsturnare" asemănătoare, dar de semn opus aceleia dodecafonice față de expresionsimul atonal? Da, desigur, analogia este valabilă, dar numai cu condiția să menționăm din nou că este vorba de o falsă răsturnare, de o fază nouă strîns legată de cea precedentă, și nu în termeni de reacție negativă.

Aici intră în acțiune, în mod inevitabil, natura însăși a materialului sonor comparativ cu cel literar, plastic, pictural etc. „Ruptura" completă cu trecutul este negată, în literatură, de puterea semantică a literaturii înseși; puterea care poate fi mereu denigrată, insultată, dar niciodată distrusă. Fapt pentru care, și un singur cuvînt, izolat în mod forțat de orice context, păstrează o cît de mică capacitate reprezentativă, un raport cu lumea conceptelor și a vieții. Materia „picturală" (termenul pretinde de acum ghilimetele cuvenite) nu poate merge, în fărîmițarea sa structurală, dincolo de anumite limite: chiar dacă nu s-ar ține seama de bogatele semnificații naturaliste, rămîne mereu faptul că ea este materia în sine. Să nu uităm, în schimb, că la formarea materialului muzical, așa cum a ajuns el, din punct de vedere istoric, dincolo de pragul secolului XX, s-a ajuns prin infinite operații de cernere și de alegere pe un teren pur convențional, prin elaborarea acelor reguli care, ele singure, guvernează semantismul sunetului, semantism în sens istorico-stilistic, evident, nu practic: pînă la sistematizarea sistemului temperat cu subdivizarea octavei în douăsprezece intervale de semiton, în cele douăsprezece sunete ale scării cromatice distilate din imensa rezervă de sunete care se pot produce utilizînd toate mijloacele fonice de care

Scanned with OKEN Scanner

dispune natura. Deci, materialul muzical, înainte de experienţele contemporane asupra fonicităţii neexplorate dincolo de limitele sistemului temperat, se baza pe douăsprezece microstructuri combinate în diferite feluri variind şi în ordinea înălţimilor acustice absolute, (aceeaşi notă putînd răsuna pe octave diferite, mai mult sau mai puţin acute). A rupe din interior sistemul de semnificat, înainte de toate, punerea în mişcare a forţei centrifuge reprezentate de disocierea maximă, deci, de diferenţierea unui singur sunet de celelalte unsprezece: disociere, înainte de toate, armonică, apoi ritmică, dinamică, timbrală. De aceea, dacă în domeniul pictural procesul de raţionalizare şi geometrizare nu a putut merge dincolo de Modigliani (de altfel, nesesizînd nici o necesitate pentru aceasta), în muzică am văzut că de la Webern a început prima avangardă experimentală de după 1950, tinzînd să-i dezvolte premizele, aducînd la consecinţele cele mai radicale procesul de organizare riguroasă, destinat în primul rînd să descentralizeze legăturile sintactice. De aceea, în cazuri neextreme, semnul grafic nu avea legătură cu obiectul sonor semnificat şi extinderea seriei la toate componentele faptului sonor era concepută într-o riguroasă abstracţie de materie, ceea ce înseamnă a lua act de faptul că „abstracţionismul" combinatoriu nu este o răsturnare a formalismului structuralist, ci o consecinţă a sa.

Materia sonoră, înjosită pînă la calitatea de rămăşiţe (moloz) ale vechiului limbaj, în opera deschisă, la aceea de reziduu informal, sugerează, aproape secretează gestul. Muzica se face sugestie — adică teatru, înţeles ca reprezentare a unei realităţi (critică sau elogiere), dar ca realitatea însăşi. Oferă anumite mişcări, cărora le conferă demnitate de rit. Ne gîndim, în afară de antinomii, la oficierea dionisiacă. În fruntea curentului gesticii este pus americanul John Cage de care am mai vorbit. Ca şi la Rauschenberg şi în muzica lui Cage gestul informal se întoarce, după abstractismul serializărilor integrale, asupra obiectelor sonore concrete, dezvăluindu-le, prin nearticulaţia formală, natura lor de marfă, nerealizabilitatea constructivă, nesiguranţa. În ciuda acestui fapt, se poate afirma că, John Cage nu se pune în mod critic împotriva societăţii în care trăieşte, nu reprezintă o antinomie, şi nici măcar nu permite să se înregistreze o integrare absolută. Aspiraţia acestui muzician, pentru care a compune devine pur şi simplu luarea de contact cu obiecte sonore variate luate din viaţa cotidiană — ca şi din orice alt context — puţin contează, deci, dacă sînt foarte noi sau tradiţionale, aspiraţia pe care tinde să o sustragă fluxului experienţei obiectului finit nu are toate subtilele motivaţii critice şi corozive ale gestualilor europeni, şi

Scanned with OKEN Scanner

Piero Santini nu la întîmplare îl situează pe Cage şi pe adepţii săi americani în curentul „vitalist", pentru care actul compunerii este extins la totalitatea spaţiului acustico-vizual, dar şi comportamental, biologic, psihic; executarea unei piese a americanului este constituită din fapte şi opţiuni în mod voit întîmplătoare, care îşi au punctul de plecare în vremelnicia gestului uman. Înălţarea oricărei dimensiuni vitale, schimbul reciproc continuu şi imprecis între gest şi obiectul sonor.

Unul dintre compozitorii foarte speciali afirmaţi prin anii '50 este italianul Luigi Nono. Evocarea sa, în acest context se motivează în primul rînd prin poziţia sa estetică în raport cu litera şi spiritul şcolii de la Darmstadt. Încă de la primele sale studii instrumentale, în care părea a se strădui să dezvolte anumite premize divizioniste ale poantilismului webernian, apare exigenţa de a depăşi canoanele exasperat formaliste ale avangardei de la Darmstadt: dispunerea materialului nu se face în vederea degustării sunetelor izolate, ci evidenţiază structuri strînse. Latentul „contenutism" debordează în anii '50 în utilizarea vocii umane şi a textului cîntat şi alegerea surselor poetice, literare sau documentare este întotdeauna centrată pe teme de puternică angajare socială: scrisori ale condamnaţilor la moarte din Rezistenţă, texte din Cesare Pavese, din Garcia Lorca etc. În domeniul coral Luigi Nono fundamentează un tip de scriitură foarte nouă, constituită din alunecătoare aglomerate sonore, din succesiuni dense de puncte, după un tip de structurare a ţesăturii sonore în mod tendenţios materială. Este interesant să observăm că, organicitatea formativă coincide strîns cu convingerile ideologice şi politice, şi este semnificativă, în legătură cu aceasta, utilizarea de către Nono, în operele sale tîrzii, a materialelor concrete şi electronice, destinate unor forme de transmisie continui tot mai complexe care îşi au rădăcinile în situaţii umane şi sociale precise. Nono rezolvă în interiorul operei sale antinomiile: pe de o parte lirism, pe de altă parte o violenţă surdă, eruptivă violenţă informală şi materială care se completează în mod reprezentativ, se împletesc. Angajarea compozitorilor din acest curent vrea să depăşească postulatele „noii muzicii", pătrunzînd contradicţiile ce caracterizează orizontul ideologic şi operativ tipic al producţiei ultimelor decenii, atît de bogată totuşi în soluţii sonore fascinante şi la care de acum nu se mai poate renunţa. Contestînd acestei muzici, perspectiva cognitivă, limitativă, natura sa legată de considerarea exclusivă a fenomenelor muzicale europene sau în orice caz legate de cultura europeană în criză, înseamnă a refuza unghiul ştiinţific prin care poate fi investigată o cul-

Scanned with OKEN Scanner

tură a cărei eventuală prăbușire, în lumina unei așa-numite viziuni „eurocentrice", ar trebui, în mod necesar, să atragă întreaga lume, fără posibilitatea de scăpare, întunecînd întregul orizont problematic. Totuși, cum am mai spus, nimic nu trebuie să scape analizei mai cu seamă în situația în care, credem cu toată convingerea, că un studiu despre prezentul și viitorul muzicii este și un studiu despre prezentul și viitorul omului, iar situația omului din secolul nostru este diferită în funcție de condițiile social-economice și politice, de perspectiva tipului de societate în care trăiește.

UN ROL APARTE în dezvoltarea tehnicilor moderne de compoziție muzicală îmbogățind, în fapt universul „lingvistic" al artei sunetelor, ca rezultat firesc al cuceririlor în domeniul tehnico-științific, îl au diversele implicări ale electronicii în producerea sunetelor muzicale. Ar trebui, poate, spus că și în acest caz, este vorba de aceeași tendință mai generală, la care ne-am referit la începutul acestui studiu și anume, tendință de accentuare a caracterului gnoseologic al muzicii, sau, altfel spus, de a antrena răspunsuri pe care compozitorii le dau multiplelor întrebări pe care le ridică societatea contemporană, o societate în care civilizația imaginilor și a sunetelor pretinde o claritate imediată a comunicațiilor pentru toate nivelele de cultură. Arta autonomă pe plan estetic nu mai poate aspira la o viabilitate sigură. Înseși cuvintele de artă și operă în contextul tehnicizării procesului de creație par discreditate de mînuitorii de sunete. Noua realitate tehnică a dus la transformarea funcției creatoare a activității muzicianului într-o funcție artizanală.

Discuții sînt și vor fi în legătură cu rolul și locul muzicii electronice în peisajul componistic contemporan. Pe de altă parte, realitatea acestei muzici, ilustrată de realizări, în unele cazuri excepționale și în muzica românească din ultimul timp, nu mai poate fi ignorată. Iată pentru ce o dezbatere privind implicarea tehnicii electronice în creația muzicii în consensul mai larg al problematicii muzicii contemporane este, cred, necesară.

Experimentalismul este în muzica secolului nostru, sau cel puțin pare a fi, unul din scopurile majore către care poate aspira un muzician. O dată cu dezagregarea sistemului tonal și al tuturor prelungirilor sale, parametrul înălțime, care constituie pivotul său principal, a fost în mod necesar pus pe planul al doilea, favorizînd în felul acesta, o dezvoltare mai mare a celorlalți parametri, cum sînt: durata (ritmul), intensitatea și timbrul. Ordinea în care au fost enumerate aceste mărimi reflectă ordinea în care compozitorii au în-

Scanned with OKEN Scanner

cercat să rezolve criza limbajului muzical dezvoltînd, după metodologii experimentale individuale, posibilitățile care le erau oferite de o măsură diferită a acestor mărimi.

Pe drumul parcurs de gîndirea muzicală de la începutul secolului XX pînă astăzi, observăm că s-a procedat conform unei succesiuni care pune timbrul ca ultimă mărime disponibilă pentru o dezvoltare ulterioară și acest lucru este desigur explicabil, chiar dacă, mai mult sau mai puțin intuitiv, depășirea acestuia ar fi constituit dezintegrarea modalităților de a face muzică. Se știe doar că, în manifestarea unui fenomen sonor oarecare, fiecare din mărimile muzicale care îl compun este, din punct de vedere fizic, strîns legată de celelalte, astfel încît pare absolut imposibil ca un eveniment sonor să se poată concretiza dacă lipsește chiar și numai unul din acești parametri: totuși, o posibilitate de a articula aceste mărimi în mod singular, fără ca celelalte să fie influențate de aceasta există, cu o excepție însă. Această excepție o constituie timbrul. Cînd criza antrenează și timbrele predeterminate, în mod automat se pune în discuție generatorul acestora, fiind ultima sau prima verigă din lanțul gîndire — obiect sonor. Evident, în acest mod de a gîndi muzica, se pune problema: sau se consideră un astfel de generator predeterminat ca o mărime de bază, și deci se confirmă sistemul, sau este nevoie să se afle calea pentru depășirea acestui raport, determinînd o ordine nouă, o ordine coerentă cu legile care vor permite o asemenea depășire. În efortul pentru o asemenea experiență muzicală se înscriu, încă numeroși muzicieni; intră aici și doi belgieni: Karel Gosyvaerts (n. 1923), elevul lui Messiaen, care în primele sale încercări ale noii tehnici i-a luat-o înaintea lui Boulez și Stockhausen (*Sonata pentru două piane*, 1950), precum și Henri Pousseur (n. 1929), care a creat, mai degrabă, o muzică uscată și intelectuală (*Symphonies a 15 solistes, Quintett à la memoire d' A. Webern — 1955*); intră, de asemenea, italianul Bruno Maderna (n. 1920), autorul, printre altele, a *Serenadei pentru 11 instrumente* (1954) și a *Cvartetului pentru coarde* (1955); precum și suedezii — Bengt Hambraeus (n. 1928), creator al muzicii de cameră, pentru pian și orgă, precum și Nilsson (n. 1937) deosebit de puternic legat de tradiția stilistică a lui Webern și a liricii lui delicate (*Frequenzen*) pentru orchestră de cameră — 1956, *Spectrum pentru orchestră* — 1957, lucrări pentru pian, cîntece.

În spațiul tehnicilor sugerate de compozitorii amintiți mai sus, vom putea întîlni, însă, în paginile următoare, încă numeroși alți compozitori, inclusiv români, ale căror lucrări merită atenția noastră. Sînt

tehnici care, la început s-au identificat cu muzica cea mai nouă, de avangardă, dar care în realitate a fost numai o etapă scurtă, de trecere, după care au apărut direcții noi și diferite, care au prezentat imaginea generală a creației contemporane. Așa de pildă, în ciuda caracterului revoluționar al punctualismului, posibilitățile acestuia au fost foarte unilaterale și limitate și au fost legate de o sferă restrînsă de trăiri estetice. Acesta nu a putut mulțumi în totalitate nevoile noii muzici, deși a avut, cu siguranță, un rol decisiv. Punctualismul, distrugînd sistemele de elemente existente pînă atunci, a revenit la sunetul unic (și la toți parametrii lui) ca punct de pornire natural. Muzica noii avangarde a pătruns și mai adînc: pînă la materia sonoră cel mai liber înțeleasă și nedeterminată de nimic, reevaluînd toate principiile de formare de pînă atunci.

S-a recunoscut — așadar, — că toate principiile au fost convenționale și că nu existau motive serioase ca ele să fie tratate în continuare ca unice și inviolabile. Tot convențională s-a dovedit a fi și gama de 12 tonuri, ca și împărțirea pe grade a octavelor, ca un fenomen acustic anume ales de o anumită înălțime, legat de un anumit sistem de tonuri simple; s-a văzut că alături de acest tip de sunete mai existau și unele mai complicate din punct de vedere acustic, incluse de obicei în categoria zgomotelor surde (murmurelor). Limitarea în muzică la sunetele tradiționale, scoaterea la lumină din diversele posibilități acustice a unor grade separate de înălțimi, concentrarea pe operații cu intervale — „Salturile" — de la un grad separat la altul, pe acest lucru s-a bazat punctualismul, acesta fiind unul din modurile posibile de modelare a materiei sonore, cu calitățile sale tradiționale — dar cu siguranță nu singurele.

Au fost revăzute, de asemenea, și noțiunile de forme muzicale, procesul muncii de compunere precum și rolul compozitorului în modelarea fenomenelor sonore, importanța scrierii notelor ca o informație pentru cel ce interpretează, rolul celui ce interpretează, precum și toate convențiile și modalitățile de prelucrare a fenomenelor acustice și modul de receptare a lor de către ascultător.

S-a ajuns deci la o revizuire totală. Compozitorul modern a fost eliberat de orice convenție precum și de ordinele „evidente", și pus în fața materiei sonore brute, nedeterminate a priori. De acum înainte el este răspunzător de absolut totul, de la început pînă la sfîrșit. El se poate opune tuturor convențiilor revizuite, dar el poate totodată parțial să le reaccepte.

Nu mai puțin, în situația reevaluării celor mai elementare principii de pînă atunci, chiar și folosirea elementelor tradiționale con-

Scanned with OKEN Scanner

stituie deja un act conştient, care depinde de hotărîrea personală a compozitorului. Odinioară, creîndu-se muzica într-o formă închisă, în gama sonoră tradiţională, pentru instrumente tradiţionale etc., compozitorul o făcea oarecum automat — pentru că altfel ar fi fost inimaginabil. Astăzi dacă o face — numai pe principiul alegerii conştiente, pe propria răspunderee artistică, la fel cum pe propria răspundere se hotărăşte, de exemplu, folosirea fenomenelor de murmur sau modul liber de planificare a impulsurilor sonore în timp. Are totuşi totul la alegere. Ascultînd o lucrare contemporană ar trebui să ne amintim de acea răspundere personală, mai mare decît de obicei, a compozitorului şi despre hotărîrile, deloc uşoare, pe care acesta trebuie să le ia, referitoare la elementele limbajului sonor deja folosite.

Aceste situaţii i-au determinat pe mulţi compozitori de tip avangardist să tindă în mod natural către căutarea unor posibilităţi care nu au fost luate în vedere pînă atunci, către crearea unor situaţii cît mai şocante şi mai extremiste. Totuşi acest extremism nu a influenţat în totalitate cea mai nouă creaţie. Totodată a ieşit la iveală tendinţa de cuprindere sintetică a experienţelor de pînă atunci şi extragerea din ele a sensului estetic nou, clar formulat şi uşor de cuprins. Între diferitele tendinţe — în ciuda libertăţii generale care domnea — se conturează, de asemenea, trăsăturile noilor stiluri. S-a dovedit astfel că, pe acest drum nou se poate ajunge mult mai uşor la ascultător, se poate găsi mai uşor atracţia naturală şi directă a muzicii, decît în cadrul convenţiei pline de rigoare a punctualismului.

Primele încercări de îndepărtare de la principiile de pînă atunci de modelare a muzicii, inclusiv gama de 12 tonuri şi tehnica în serie, au apărut de fapt în paralel cu creaţia timpurie a punctualismului. Acest lucru se referea în primul rînd la experimentele de formare a noilor fenomene sonore pe banda de magnetofon. Aici posibilităţile de ieşire în afara gamei sonore tradiţionale se impun singure. În 1948 a apărut la radiodifuziunea pariziană *(Groupe de Recherche de Musique Concréte)* un studio special realizat sub conducerea lui Pierre Schaffer (n. 1910) şi legat de ideea creării aşa-numitei „muzici concrete" bazate pe înregistrarea, montarea şi prelucrarea diferitelor sunete din mediul înconjurător. Aceste sunete naturale înregistrate pe bandă (de exemplu clipocitul apei, vîjîitul vîntului, orice lovituri şi murmure) denumite „obiecte sonore" au fost tratate ca materie primă, ca material pentru diferitele lucrări de laborator. Cu ajutorul prefacerilor electroacustice, în primul rînd prin manipularea benzii (tăierea, montarea, repetarea unui anumit sunet, turaţii mai rapide sau

mai lente, mișcarea înapoi, însumarea diferitelor sunete etc.) s-au putut crea diferite efecte sonore care nu mai aveau nimic comun cu „obiectul" inițial, construindu-se în acest fel compoziții libere.

În cazul primelor lucrări, recunoașterea acelor surse primare ale sunetului, era încă (în ciuda deformării lor) destul de mare, fapt ce le acorda niște trăsături anecdotice, literare, apropiate unei atmosfere auditive suprarealiste. Un exemplu semnificativ este *„Symphonie pour un homme seul"* de Pierre Schaffer și Pierre Henry (1949). Mai tîrziu, renunțîndu-se la întreg stratul semantic, s-au limitat în compoziție la un singur „obiect sonor" ales, care a fost prefăcut în diferite moduri și s-a mers atît de departe încît, în general, nu a mai putut fi recunoscut de ascultător. Compoziția s-a încărcat în acest fel cu trăsături „abstracte" mult mai muzicale, deși, de fapt se baza pe sunete murmurate. Muzică concretă a fost compusă de numeroși compozitori renumiți printre care și deja amintitul Egar Varèse, care a compus în 1954 *„Déserts"* pentru orchestră și bandă (în această lucrare fragmentele interpretate de instrumente se împletesc cu fragmentele emise de difuzoare).

Un alt gen de muzică creată pe bandă de magnetofon, este „muzica electronică" inițiată în anul 1952 de *Studio für Elektronische Musik*, sub conducerea lui Herbert Eimert. Aceasta se bazează pe muzica generată de generatoare electronice. Baza materială este constituită din tonurile simple obținute în acest fel, din care se construiește apoi sunetul mult mai complicat, sub o formă liberă (sunete tradiționale, zgomote, murmure) care pot fi prelucrate cu ajutorul filtrelor și al modulatoarelor. Acest lucru oferă compozitorului multiple posibilități, necunoscute pînă atunci de modelare a sunetului. Nederanjat de nici o gamă și nici de cerințele instrumentale și de interpretare exprese el poate obține în orice punct al compoziției valori libere din domeniul culorii, înălțimii, sonorității, ritmicii, a tempoului sau facturii, creînd efecte sonore și murmure nemaiîntîlnite pînă atunci. Muzica electronică a corespuns în mod ideal nevoilor și tendințele creațiilor celor mai noi, care căutau moduri de modelare a materiei sonore, necunoscute pînă atunci; din acest motiv posibilitățile oferite i-au interesat pe mai mulți compozitori. Printre alte centre care au creat de timpuriu muzică electronică este și *Studio di Fonologia RAI* din Milano, condus din 1953 de Luciano Berio (n. 1925), precum și Studioul Experimental al Radiodifuziunii poloneze din Varșovia, care a fost condus din 1957 de Jozef Patkoeski (n. 1929).

De asemenea, și în S.U.A. (*Columbia University din New York*) s-au introdus din 1951, sub conducerea lui Vladimir Ussachevski

Scanned with OKEN Scanner

(n. 1911) experimente cu bandă, care constau în înregistrarea sunetelor instrumentale și în prelucrarea lor pentru obținerea unor efecte imposibil de obținut de alți instrumentiști. Toate aceste genuri, o dată cu trecerea anilor, au devenit asemănătoare unele cu altele, granițele dintre ele au dispărut și astăzi formează, de fapt, un singur curent sau specie a creației muzicale, pe care o numim pur și simplu „muzică pe bandă". Ea se deosebește de alte genuri ale muzicii, prin aceea că nu are nevoie de un interpret direct și este compus și înregistrat, o singură dată, pe bandă de magnetofon și apoi redată prin difuzoare. Totuși această muzică și-a cîștigat drepturi cetățenești ca oricare altă muzică, constituind un al treilea gen muzical — alături de muzica vocală și instrumentală. Adesea ea este legată de acestea în cadrul aceleiași compoziții.

În primii ani ai anilor șaizeci s-a născut „muzica electronică vie" *(live electronic music)*, care se lipsește de ajutorul benzii de magnetofon și care produce sunete direct în timpul concertului. Metoda compunerii acestei muzici constă în prelucrarea sunetului instrumental cu ajutorul microfoanelor de contact, a aparaturii electronice care intervine în cadrul impulsurilor alese, precum și cu ajutorul difuzoarelor care emit ultimul efect muzical. Datorită acestui dispozitiv sunetele ies din difuzoare simultan cu cîntul instrumentiștilor de pe scenă.

Un alt dispozitiv este construit în 1964 în S.U.A., și anume sintetizatorul lui R.A. Moog — instrument care permite obținerea directă a sunetelor electronice — cu parametri liberi, cu efecte la fel de bogate, precum acelea pe care le obțineam pînă acum în studio pe bandă.

Și, totuși, cum s-a ajuns la această includere a tehnicii electronice în rîndul mijloacelor de „creare" a muzicii?

Înțelegerea modului determinării unei forme de undă are cred o mare importanță în acest domeniu al sintetizării și prelucrării semnalelor.

Știm cum și de ce o structură compusă dintr-o serie de mărimi fizice aflate în raporturi unele cu altele, în conformitate cu o lege specifică, este în măsură să definească o undă, de exemplu pătrată sau triunghiulară, sau, cum și de ce toate formele de undă produse de generatoare mecanice (instrumentele orchestrei, conform principiului armonicelor, cu o anumită aproximație, nu sînt altceva decît variații între raporturile amplitudinilor componentelor unei aceleași structuri).

Scanned with OKEN Scanner

Considerînd fenomenele complexe din punct de vedere analitic, putem releva faptul că şi ele sînt supuse unei ordini, chiar mai complexe, care îi reglementează raporturile existente între părţi componente. Tocmai din această cauză, în cadrul producerii sintetice a semnalelor, este important să clarificăm faptul că componentele care determină o formă de undă, simplă sau complexă, sînt întotdeauna de natură sinusoidală, chiar dacă un fenomen nu are caracter de periodicitate, adică variază complexitatea suprapunerii sau suma diferitelor arii componente. Această suprapunere şi definirea raporturilor care leagă diferitele componente între ele poate fi reglementată, pe lîngă o lege armonică, şi de orice altă lege formulată de compozitor în legătură cu nişte exigenţe specifice.

Este clar, deci, că o asemenea achiziţie, în domeniul muzical, ar trebui să comporte, în mod necesar, o nouă mentalitate faţă de sistemele care sînt utilizate pentru generarea tipului de material dorit. O primă consideraţie ce este de făcut, derivînd din aplicarea acestei tehnici, care pentru moment este aplicată în practică doar în cîteva centre de producţie, este aceea care priveşte configuraţia actuală a majorităţii studiilor de muzică electronică. Principiul general după care acestea sînt proiectate, din punct de vedere operativ, este acela de a furniza o serie de unităţi în măsură să genereze şi să transforme semnale preconstituite.

În substanţă, atitudinea compozitorului faţă de aparaturi este reprodusă exact în ceea ce există între compozitor şi instrumentele orchestrei. Dar spre deosebire de acestea din urmă, care erau studiate şi realizate în aşa fel încît să satisfacă exigenţe pur muzicale, mijloacele aflate la dispoziţie pentru producerea „muzicii electronice" au fost iniţial proiectate pentru scopuri total diferite.

Am putea crede că sintetizatorul a fost creat în mod special pentru „muzica electronică", dar în realitate el nu este altceva decît exagerarea, în dimensiuni tot mai reduse, a acelei corespondenţe specifice între compozitor şi mijloacele electronice. Toate acestea constituie, pînă în prezent, o situaţie problematică din punct de vedere static.

O demonstraţie făcută de pildă, la noi, de Dinu Petrescu în seria *„Continuurilor"* sale, conducea la obţinerea multiplicării amplitudinilor între două semnale, cu ajutorul a cel puţin două generatoare şi a unui modulator de amplitudine. În cazul sumei între zece semnale, de exemplu sinusoidale, vor fi însă indispensabile zece generatoare; în acelaşi fel, utilizarea filtrului pentru a obţine o anumită formă de undă se face pornind de la semnale cu mult mai complexe

Scanned with OKEN Scanner

decît cele care vor fi apoi disponibile la ieşire, urmînd, deci, un principiu de eliminare.

Acest ultim procedeu capătă o semnificaţie dacă este aplicat, de exemplu, la exigenţele de măsurare ale unor benzi de zgomote sau, în radiocomunicaţii (ele constituind scopul pentru care au fost construite aceste aparate), pentru a permite amplificarea colectivă doar a frecvenţei semnalului dorit şi pentru a le atenua pe cele nedorite etc.

Este clar că în acest moment, dacă cunoaştem principiile care reglementează modulaţia, o suprapunere a semnalelor sau un proces de filtrare, putem determina rezultanta şi producerea fenomenului direct cu ajutorul unui singur aparat.

O exemplificare a acestei metode este dată de procedeul fonografic. De fapt, pe suprafaţa discului este „desenat" mersul în timp al formei de undă rezultante, moment cu moment, a integralei armonicelor uneia sau mai multor surse sonore. Printr-un proces invers, pornind de la „desen", sîntem apoi în măsură, cu ajutorul unor lectori corespunzători şi al unor dispozitive traductoare corespunzătoare, să obţinem din nou semnalul originar.

În acelaşi fel, în mod paradoxal, aceasta permite, în momentul în care am fi în măsură să definim mersul unei rezultante în timp, provenind de la o orchestră, să obţinem acelaşi rezultat, fără să mai fie nevoie de orchestră...

Dintr-o a doua considerare rezultă că utilizarea pînă astăzi, a sunetului de către compozitor, s-a bazat, în majoritatea cazurilor, pe sunete predeterminate.

Prin sunete predeterminate se înţeleg toate acele sunete care sînt generate de emiţători în măsură să furnizeze exclusiv semnale a căror structură timbrală este determinată de caracteristicile fizice sau de natura generatorului. Acestei categorii îi aparţin, evident, toate instrumentele muzicale care, în substanţă, au fost construite perfecţionîndu-se ceea ce omul a găsit în natură („...Orice obiect pe care un om primitiv îl adună atunci cînd cîntă sau dansează devine un „instrument muzical" generator de sunet. Unelte utilizate doar ca instrumente şi în nici un alt scop se dezvoltă doar foarte lent. Numeroase instrumente «de exemplu toba vasculară« sînt simple adaptări ale unor unelte deja existente").

Şi aparaturile electronice, dacă sînt considerate dintr-un anumit punct de vedere, pot prezenta aceleaşi limite şi să se deosebească doar prin forma de undă emisă.

Scanned with OKEN Scanner

Pe baza unei asemenea presupuneri „muzica electronică" nu poate fi considerată în nici un alt fel decît ca apendice la muzica instrumentală.

Tehnica formelor de undă ne duce, în realitate, la un nou tip de exigențe inerente realizării unei gîndiri muzicale cu mijloace electronice. Am avut prilejul să vizitez cîteva studiouri experimentale cum sînt cele de la Varșovia, Paris și Milano. Am văzut cum un tip de practică raportată la ceea care se desfășoară în studiile de muzică electronică de obicei, poate fi complet înlocuită sintetizînd toate procesele care se pot obține cu ajutorul mai multor unități, prin intermediul unui sistem unic, cu un cîștig însemnat în ceea ce privește calitatea rezultatelor (raportul semnal-perturbație, distorsiune de intermodulație etc.).

Dar cucerirea cea mai determinată a acestei metode de lucru constă în posibilitatea de a dispune direct de energie pentru ca aceasta să poată, prin intermediul unor sisteme corespunzătoare, să fie convertită într-o altă formă de energie după mărimile fizice stabilite de compozitor.

O ultimă considerație privește problematica ce poate rezulta din tipul de scop pe care dorim să ni-l propunem.

In mod clar, nu va fi importantă sintetizarea unei unde patrate sau a formei de undă ce derivă din sunetul emis de un clarinet (chiar dacă aceasta este un subiect de cercetare care contribuie, în orice caz, la achiziționarea de noi termeni de cunoaștere), nici, cu atît mai mult, din conturarea utilizării „în linii mari" a materialelor, cu o enormă potențialitate informativă, așa cum se întîmplă astăzi în aproape toată muzica contemporană și în mod special în cea electronică în care multiplele fațete ale unui fenomen nu pot deveni nici constructive, nici perceptive, din cauza lipsei instrumentelor necesare.

Ca urmare, dificultatea de a înțelege construcția unei gîndiri este dată de abstracta varietate a limbajelor utilizate (în sensul că nu există un sistem de referință comun de la care, în mod natural, să ne abatem), ajungînd astfel, în cel mai bun caz, la o înțelegere prea elementară.

Principiul fiind deschis determinării oricărui fenomen trebuie, înainte de toate, să formulăm o serie ordonată de propuneri pentru o cercetare care să țină seama de unele considerații fundamentale.

Prima privește necesara răsturnare a raportului om-generator.

Am văzut că, în decursul secolelor, omul a utilizat obiecte sonore găsite în natură și ulterior a perfecționat principiul lor de func-

Scanned with OKEN Scanner

ționare. In schimb, astăzi, omul este cel care determină *a priori* un fenomen după legi stabilite de el însuși și care îi reglementează toți parametrii, deci încredințează mașinii instrucțiunile necesare pentru ca aceasta să le poată traduce acustic, permițînd, în felul acesta, verificarea experimentală a ipotezelor formulate de el.

Garanția exactității în traducerea instrucțiunilor constituie, evident, un punct esențial în acest mod de a proceda, în care elementul primar dat de cunoașterea sistematică a manifestării fizice necunoscute de valori previzibile teoretic se bazează, în afară de îmbogățire, și pe principiul cunoaștere-recunoaștere, cu ajutorul căruia doar cunoașterea preventivă va fi în măsură să satisfacă capacitățile intelectuale ale omului în recunoașterea elementelor care constituie arhitectura unei gîndiri. („...De ce se ascultă cu mai multă plăcere execuția unor cîntece care ne sînt cunoscute deja — decît aceea a unor cîntece necunoscute? Poate pentru că atingerea a ceea ce putem numi un scop este mai evidentă atunci cînd se recunoaște cîntecul și este o plăcere să-l ascultăm? Sau pentru că plăcută este, în general, înțelegerea, și cauza acestui fapt este, pe de o parte, dobîndirea cunoașterii, iar pe de alta, utilizarea și recunoașterea sa? Trebuie, avut, de asemenea, în vedere că lucrările cu care sîntem obișnuiți ne plac mai mult decît cele cu care nu sîntem obișnuiți").

În al doilea rînd, dacă dorința de a ne servi de mijlocul electronic este dictată de necesitatea de evoluție a limbajului prin care se realizează o gîndire muzicală, este evident că toate sistemele mecanice direct comandate de om nu mai sînt potrivite din punctul de vedere al unei asemenea necesități evolutive.

Cu alte cuvinte, noi putem considera dezvoltarea istorică a limbajului muzical în termeni de dezvoltare a raporturilor determinabile între diferitele componente într-un sistem continuu oscilant (legea naturală a armonicelor).

Putem observa cum de la asemenea raporturi simple, 1 : 1, 2 : 1, 3 : 2 etc., nevoia de a programa în gîndire și, deci, cu aceste mijloace a dus la cucerirea unor raporturi tot mai complexe pînă în măsura în care mijloacele mecanice au ajuns să nu mai fie suficiente pentru a garanta realizarea cu precizie a ceea ce era simțit ca o exigență derivînd din dezvoltarea gîndirii.

In ce măsură muzica produsă astfel poate aspira la condiția artei *perenius*, rămîne o problemă deschisă. Să fie vorba, aici, de simptome ale „antimuzicii contemporane" la care se referea Dimitrie

Cuclin atunci cînd profeţea domnia haosului în muzica secolului al XX-lea?

Întreaga istorie a muzicii — spunea Cuclin — este o „perpetuă luptă, fie făţişă fie subterană, a unor mentalităţi negative, antimuzicale sau nemuzicale, împotriva spiritului şi calităţii muzicii însăşi..." Despre aceasta, însă, vom vorbi ceva mai încolo, lăsînd deocamdată loc cîtorva consideraţii despre conceptualizarea muzicii sau despre muzica conceptuală.

SĂ ALEGEM LA ÎNTÎMPLARE cîţiva muzicieni, unii chiar dintre cei la a căror activitate ne-am referit şi pe care i-am catalogat ca fiind de cele mai diferite tendinţe şi să examinăm ce s-a întîmplat cu ei în jurul anilor şaizeci. (Vom observa, în primul rînd că, în ciuda diferenţelor, ei prezintă o trăsătură generală comună).

Cage, Kagel, Donatoni, Xenakis, Castaldi, Nono, Bussotti, Schnebel, Stockhausen, Evangelisti — se aflau în acel moment pe calea de a trece de la fetişismul materialului, care urmărea mirajul unei arte justificate şi imaginate pe concretul instrumentelor, interpreţilor sunetelor şi mijloacelor tehnice, la fetişismul ideilor şi al conceptelor abstracte.

Cage scria cărţi, juca şah, se lamenta cu candoare de felul în care evoluează lumea şi spera că mai devreme sau mai tîrziu lumea va redobîndi stăpînirea adevărului şi sentimentului iubirii.

Kagel, mai sceptic, părea să fi înţeles dificultatea lumii şi, căutînd ieşiri ezoterice, gîndea sunetele în termeni teatrali: deci, tăcea.

Donatoni gîndea, scria, preda, muzica sa se reflecta în labirinturi formale: ghemuleţele de fire au devenit acum duzini, pînzele rămîn pentru moment, pe drept, negre.

Xenakis punea iarăşi o mare încredere în matematica abstractă, în *logos* şi declara că operele sale sînt manifestări concrete ale unor legi eterne.

Castaldi scotea şi adăuga note în partituri celebre: muzica sa este mai bine a nu fi ascultată, dar este important să se fi ascultat conferinţele sale. Există, în muzica nouă, o acută nevoie de explicare iar explicaţiile sînt, adeseori şi mai consistente şi mai interesante decît muzicile respective.

Luigi Nono compunea, vizînd o angajare puternică a creaţiei sale şi tinzînd să se absolutizeze, ca exponent al problematizării în plan social şi politic.

Busotti se înfăţişa în dantele caligrafice şi scenice, arabescuri pe o partitură, arabescuri pe îmbrăcăminte, arabescuri pe

Scanned with OKEN Scanner

scenă, arabescuri pe peliculă; ceea ce contează este ideea pe care o ai despre tine însuți, modul de a o exprima fiind întîmplător.

Schnabel, mai mult decît un compozitor, părea încarnarea muzicală a „negativului" adornian, în asemenea măsură operele sale sînt bogate în implicații filozofice ca și teozofice.

Evangelisti, după marele refuz, se dedica aproape exclusiv teoriei, se spune, cu tendințe către absolutul muzical; dacă dorim să credem în continuitatea istorică, el rămînînd muzician, aceasta se considera a fi muzica sa.

Stockhausen trecuse la o serie de lucrări ocazionale, care interesau doar la nivel de concepție. Aporia este evidentă: opera care se rezolvă în caracterul unic și tipic al ideii (evident, în sensul lui Schönberg) este un rezultat de o perfectă puritate, către care a țintit noua muzică.

Aceste date ne par suficiente pentru a contura o tendință: muzica făcea un salt către un alt nivel de abstracțiune. Astăzi a compune nu mai înseamnă să umpli niște forme și a da un sens concret unor procedee; înseamnă a inventa procese componistice. Opera de artă își pierduse tot mai mult specificația sa „artistică", autonegîndu-se ca atare în diferite moduri.

Totuși, opera încă rămînea. Cîțiva ani mai tîrziu, însă situația părea și mai involutivă. Hazardul părea a fi procesul tipic pe care îl exemplifica perfect. Compozitorul a scris opere infinite, cîte una pentru fiecare execuție; caracterul unic este recuperat doar la nivelul ideii.

Este ceva de mirare în aceasta? Se pare că Schönberg s-a răzbunat dur pe o bună parte din avangardă, care îl prefera pe Webern, cu obsedantele „*Gedankam*" din *Moise și Aron*.

„A compune" nu mai este cuvîntul potrivit. Muzicienii vorbesc, scriu, descriu, proiectează, nu pentru că nu ar face muzică în sens strict, ci pentru că ceea ce a devenit important este discuția despre operă. În procesul de abstractizare despre care am vorbit mai sus sînt mai necesare cuvintele decît notele, deoarece sunetele închid, sînt un produs finit, în timp ce cuvintele se deschid pentru a trasa și a parcurge infinite partituri cu nenumărate realizări instrumentale și notaționale.

Și cuvîntul „artist" sfîrșește prin a nu mai fi cel potrivit. Capătă o serie de funcții care pînă acum erau disociate de el și continuă să fie și acum apanajul criticului. Artistul devine un pătrunzător analist al propriei personalități, al propriilor compoziții. Sarcina de a cerceta opera, care revenea anterior criticului, este asumată de compozitor

și cîtuși de puțin marginală în raport cu opera însăși, care poate să existe sau nu, și pe care, ascultătorul fără prea multe pretenții ar putea-o ignora; acum discuția despre operă face parte integrantă din opera însăși, tinde a fi opera propriu-zisă.

Operațiunea „conceptuală" riscă să se golească de conținut și să devină ineficientă pentru chiar scopurile pe care și le propune dacă nu este în măsură să găsească o tehnică capabilă de a o susține. Vreau să spun că analizele semiotice, devin nu numai o modalitate de a oxigena critica, dar și o necesitate de ordin componistic. Nu este, deci, o întîmplare faptul că presează și tind să se afirme acum și în domeniul muzical, ne referim la numărul 5 din *Musique en Jeux*, cu promisiuni toate de respectat și frumoase speranțe.

Făcînd un prim bilanț, este vorba de a aprecia dacă nașterea muzicii conceptuale reprezintă o dezvoltare reală sau este pur și simplu o operație interioară cadrului artistic.

Răspunsul ar fi: și una și alta. Poate chiar o tentativă de afirmare a operei de artă în sine după căutările și, de ce nu, în rătăcirile din perioada anilor șaizeci. Machiavelismul, ca și intelectualista moarte a artei, nu este decît o modalitate de a se celebra odată în plus, și nu are importanță dacă drapelele sînt negre, iar lacrimile bocitoarelor sînt false. Stindardele îndoliate se văd, iar strigătele se aud: regele a murit, trăiască regele. Între o paradă și o ceremonie funerară nu este mare deosebire.

Funcția ideii operei care se substituie operei înseși, care nu mai este recunoscută drept *„unicum"* romantic, este tocmai aceasta: de a garanta o sanctificare și o esență a sa la un alt nivel. Se impune cu evidență raportul dialectic, în act, între o teoretizare infinită asupra operelor, care în felul acesta își pierd orice atribut specific și se dizolvă într-un fundal nediferențiat fără suport concret (execuție *ad libitum*, instrumente *ad libitum*, partitură *ad libitum*..., operă *ad libitum*) și trecerea realizată printr-un proces de abstractizare, către *„Ens"*. *„Ens"* care, din cele trei atribute tomistice, caracteristice produsului estetic, *integritas*, *proportio* și *claritas*, în felul acesta și-l reconstruiește pe primul în timp ce, din act, celelalte două nu este cazul să fie retrase.

Se recuperează în felul acesta „aura" benjaminiană care se pulverizează și se fărămițează complet, în schimb se pierde enorm din emoționalitatea muzicii. Nu întîmplător radicalismul avangardei se pretinde a fi o operațiune pentru aleși și inițiați, în timp ce sensul

actual al artei muzicale este cu totul altul; el vizează, în mod necesar, mase cît mai largi de oameni ai muncii.

Este de reținut însă că în acest cadru se plasează înclinațiile către tehnologie, atît în sens propriu, cît și în sens larg. Tehnologia în sens propriu înglobînd în muzică — cum a văzut ceva mai sus — elemente din alte discipline, de la electroacustică și electronică, pînă la ultima descoperire, calculatorul. Tehnologiile în sens larg exasperînd elementele tehnice în sine, construiesc fetișurile în jurul cărora mici „industriași" muzicali orchestrează diferitele rituri și se întrec în „mecanizarea" muzicii. Coerent cu funcția sa structurală în societatea capitalistă, tehnologia departe de a fi garanția unei reînnoiri radicale, nu face decît să sublinieze tentativele de recuperare a precedentelor *integritas* și *aura*. Prin selectarea acestor procedee se cîrpește la mașină un veșmînt rupt și, fie că rezultatul va părea un costum pentru clovn, fie că va fi prezentat ca un frac, scopul operației rămîne același. Dublu scop, deoarece tehnologia îi furnizează artistului marca de produs exclusiv și selecționat garantîndu-i în același timp calitatea. Anumite procedee, sînt, deci, garanția anumitor rezultate: arta devine automată, este suficient să introduci fisa și să apeși complet pîrghia. Opera de artă se identifică cu operațiunea tehnologică: ideea călătorește în mașină, am ajuns de unde am plecat.

În lumina acestor fapte se explică tendința către arta totală, adică tendința de a-i atribui artei toate atributele „vieții" și deci, de a aboli barierele dintre un mijloc artistic și altul. Mai este nevoie să spunem cît de „decadente" sînt toate acestea? Procedeele artistice sînt interschimbabile între ele, spre deosebire de produse, pot fi împrumutate dintr-un domeniu în altul, pot trece liber granițele. Și atunci rezultatul este că muzica devine teatru, muzica devine cuvînt și gest, teatrul devine muzică și balet, poezia devine vizuală, pictura devine cuvînt și alege ca fundal deșerturile, mările, piețele.

NE AFLĂM AȘADAR, în fața unei noi tensiuni dialectice între arderea stilurilor și tendințelor și recompunerea care se produce în omul artist și prin știință și în special prin intermediul simbolului său caracteristic, limba. Noile stiluri care se născuseră prin explozia vechilor genuri artistice și amplificarea obsesivă în prim plan a fragmentelor rămase, (vom avea atunci opera redusă la interpretare, la caligrafice, la spectacol, la tehnică, la autorul însuși etc.) se reunesc sub însemnul unui limbaj comun. Limbajul care pare să satisfacă, dar în realitate este lipsit de conținut deoarece este vorba de acest

limbaj într-o societate cu dorință arzătoare de comunicare și astăzi, mai mult ca oricînd, a comunica înseamnă a exista.

Diferențele care încă mai persistă, cel puțin la nivel de catalog, între arte, sînt justificate de funcția socială pe care o îndeplinesc și de continuitatea istorică. Păstrînd vechile atribute, nu prin diferențe intrinsece, ci doar prin modul în care sînt oferite, artele sînt acum ceea ce se expune, se manifestă, se vinde ca atare.

Artele conceptuale par o fascinantă verificare a axiomei bathiene precum că limba verbală la care mă voi referi pe larg în acest volum, se află la baza oricărei forme de comunicare; dar mai mult, probează faptul că procesul este în întregime interior unei culturi ce se sprijină încă, în mod inexorabil, pe artistul creator. Acest demiurg își tîrăște funcția făcîndu-ne să înțelegem că arta nu va muri niciodată dar că, în același timp, crizele sociale și umane nu pot fi ocolite de ea.

Vom înțelege astfel că în măsura în care muzica constituie și reconstituie, în formele ei specifice, un traiect al devenirii conștiinței în dialog perpetuu cu existența în sine și cu celelalte sfere ale creației spirituale, în măsura în care ea (muzica) reprezintă o tentativă de a pătrunde în lumea lăuntrică a omului, dar și a condiției lui exterioare (sociale, politice, culturale, psihice), ea se revendică sau este revendicată ca o formă activă de cunoaștere umană. În acest sens problema adevărului (istoric, social, politic, cultural, etnic) la care ea accede și pe care, în spațiul ideii relevate, îl comunică, nu-i poate fi indiferentă. Evident, spre deosebire de știință — spre pildă —, muzica, de altfel ca și celelalte arte, se raportează la acele fațete și straturi ale adevărului care implică inițiativa subiectivității creatoare și, în consecință, preeminența unor factori specifici în judecata valorilor ei. Muzica re-creează realitatea în sensul unei reprezentări emoționale a lumii. Prin ea spiritul se autoedifică și se filtrează la temperatura înaltă a trăirii umane. Ea este, însă, în același timp, un produs istoric în sensul că, asemenea literaturii, poeziei, picturii, teatrului etc., evoluează într-un timp istoric anumit și într-o condiționare socială și politică anumită.

Mijlocit sau nemijlocit, istoria constituie substanța însăși a muzicii, iar adevărul acesteia proiectează asupra lumii lumini pe care omul le asimilează cu credința în bine, adevăr și frumos; într-un sens foarte larg, muzica s-ar mai putea defini ca manifestare a spiritului însetat de adevăr. O astfel de idee apare prioritară în conturarea acelor probleme specifice ale fenomenului muzical contem-

Scanned with OKEN Scanner

poran complex, şi îndeosebi a celor, referitoare la limbajul muzicii în relaţia altor factori de comunicare, prioritară, de asemenea, în identificarea acelor aspecte clarificatoare privind locul muzicii în ansamblul modalităţilor de cunoaştere umană şi, în context, privind rolul crescînd pe care muzica românească, gîndirea componistică, estetică şi muzicologică românească, îl au în evoluţia şi îmbogăţirea patrimoniului universal de creaţie spirituală.

Se circumscrie astfel o problematică diversă, de la ideile estetice — cît ne privesc — afirmate de muzicienii români în perioada preenesciană, la cele ale întregului front de gîndire estetică românească din primele patru decenii ale veacului XX: de la ideile privind evoluţia, în corelaţia demersului istorico-social, politic şi cultural al secolului nostru — a muzicii în principalele centre culturale ale lumii — la unele particularităţi semnificative ale raportului dintre limbajul muzicii şi cel al cuvintelor; de la relevarea contribuţiilor româneşti, începînd cu cele datorate lui George Enescu şi unor muzicieni de excepţie ai generaţiei sale (Cuclin, Breazul) la consolidarea poziţiei muzicii în sistemul de valori ale spiritului şi cunoaşterii umane, la unele aspecte privind calitatea muzicii româneşti, de document psihologic şi moral, al istoriei poporului român şi aşa mai departe: toate acestea reprezintă rodul unor eforturi îndelungate de investigare, cercetare şi interpretare a problematicii muzicii în sensul pe care astăzi, nici melomanul de rînd şi nici specialistul muzicii nu-l mai pot, cred, refuza: muzica este una dintre cele mai subtile căi de cunoaştere a lumii din perspectiva interiorităţii subiective, de trăire şi reflectare a evenimentelor acestei lumi, de definire a relaţiei omului cu universul său existenţial într-un fel de năzuinţă perpetuă spre armonie, pace, echilibru, de vreme ce muzica este *„proportiones inter sea et universum"* cum ar fi spus Mihai Eminescu.

Experienţele muzicale cele mai vii şi mai angajate desfăşurate de diferitele mişcări de avangardă sau relativ tradiţionale care s-au succedat în întreaga lume muzicală de la începutul acestui secol şi pînă în prezent, nu definesc direct o filiaţie dedusă în mod problematic din stadiul cel mai apropiat, nu stabilesc o continuitate intenţională (cealaltă fiind o continuitate scontată care nu spune nimic, aşa cum nu spune nimic succesiunea normală dintre zi şi noapte) şi nu caută un stil de declinat, apoi, în diferite moduri, adică un arhetip stilistic. Am arătat deja că au existat, în această perioadă şi continuă să existe pe glob, muzicieni de seamă, care au încredinţat sau încredinţează justificarea teoretică a experienţelor lor componistice

unor argumente de origine eminamente pozitivistă, zăbovind, de pildă, chiar prea mult, în a sublinia epuizarea tonalității, prin efectul unor rațiuni de ordin — să zicem — „biologic" intrinsec materialului muzical însuși — ca și cînd resursele muzicale ar fi comparabile cu un filon mineralier devenit, dintr-o dată neproductiv — și nu prin acela al crizei unei civilizații ce nu se mai putea recunoaște încă de la granița lui 1900, într-o noțiune de muzică bazată pe condiția ei naturală, condiție naturală dedusă din sunetele armonice și rezolvată în schematismul constructiv și simetrico-extensiv de acum cristalizat și capabil să dea glas răspînditei exigențe conservatoare de „ordine" prestabilită.

Fenomenul nu ar fi, poate, de evocat — dacă în concepția aflată la baza lui nu ar fi fost iminent riscul încălcării autenticității expresive și inventive de către o evoluție previzibilă, menținută în numele unei pretinse stabilități imuabile.

Desigur, muzica fiind o reflectare a vieții însăși, în toată complexitatea ei, nu se putea supune unor astfel de canoane, dar nici excesele unei avangarde incapabile să se elibereze de fervoarea mistică și pozitivistă, în mod variat și contradictoriu combinate, nu s-au putut constitui în soluții de autentică creație. S-a impus în consecință, o direcție obiectivă în care a mers avangarda istorică și în care s-a încadrat și muzica românească și anume, în cea a unor riguroase deducții heteronomice, a unor severe ecuații între limbajul istoric și conținutul comunicativ, perspectivă din care limbajul muzical este considerat nu ca un vehicul neutru al expresiei, ci ca moment decisiv, al cunoașterii, ca reflex al unei problematici conștiente a realității. Este adevărat că aceleași mijloace pot servi la exprimarea unor conținuturi diferite, și uneori, chiar opuse, dar, spre a clarifica acest lucru, trebuie precizat că într-un atare caz, avem de a face cu mijloace în sensul materiei și nu al structurilor formale care se instituie din respectiva materie.

Compozitorul contemporan, după cum se știe, nu-și mai realizează cercetarea asupra unui limbaj preformat, ci el decide actul de formare a acestuia, pe baza unei anumite idei de creație a unei anumite atitudini față de viață, a fanteziei și capacității sale de invenție și de înțelegere, în profunzime, a miracolului prin care actul spontan al inspirației devine fapt de conștiință. Lichidarea unei zone de puritate necontaminată de modele — consecință doar a regulilor lucrului bine făcut —, ale frumosului estetic devine o condiție tipică a muzicii contemporane.

Scanned with OKEN Scanner

Deja, începînd de la frenezîile iconoclastice ale expresionismului (deşi însuşi Debussy anticipase suspendarea sistemului tonal, de acum redus la o monedă curentă şi expresie a ordinii constituite) şi de la „terapeuticele" alternative impuse acestuia de spiritele conservatoare cu o virulenţă care s-a accentuat treptat, principala exigenţă percepută de muzicianul de avangardă, deşi în moduri diferite, a fost aceea a unei tensiuni interioare care să aibă drept obiectiv „priza" la un „real" care în formele limbajelor prestabilite risca să scape tot mai mult operei muzicale; artistul se găseşte, acum, în situaţia de a trebui să aleagă, sau chiar să-şi inventeze propria poetică, şi nu de a o moşteni de la tradiţie, sau a o accepta în virtutea inerţiei, iar codul valorilor a fost acordat o dată mai mult cu problemele concrete ale condiţiei umane. De aici, capătă desigur formă unul din fenomenele cele mai singulare ale muzicii contemporane, şi anume, acela al pluralităţii de stiluri, şi nu numai atît, ci chiar şi de limbaje.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

II

ORIGINALITATE ŞI MODERNITATE ÎN GÎNDIREA COMPONISTICĂ ŞI MUZICOLOGICĂ ROMÂNEASCĂ

— de la premizele modernităţii la vocaţia universalităţii —

Examinarea, din perspectiva istorică a ideilor estetice prin care muzicienii noştri au contribuit la dezvoltarea şi îmbogăţirea gîndirii estetice româneşti pînă în primele decenii ale secolului al XX-lea oferă cercetătorului cîmpul unor investigaţii pe cît de anevoioase — în absenţa unor elaborări sistematice şi coerente în acest sens — pe atît de interesante şi îmbucurătoare date fiind valoarea şi originalitatea multora dintre aceste idei în contextul ideilor estetice contemporane.

Limbajul muzical şi diversele lui implicaţii în demersul esteticii naţionale, corelaţia dintre naţional şi universal ca expresie a dialecticii particularului cu generalul, etica procesului de creaţie şi alte asemenea teme au mobilizat, de-a lungul anilor interesul muzicienilor ca şi pe cel al altor oameni de cultură — filozofi, esteticieni, scriitori — care, în practica efectivă a compoziţiei muzicale, deci prin relevarea unor idei implicite actului creator însuşi, ca şi prin abordări teoretice mai mult sau mai puţin încadrate unor sisteme de gîndire clar conturate, au contribuit la impulsionarea şi conştientizarea raporturilor de reciprocă determinare dintre teoria şi practica muzicii. Oricît de sumar, un excurs istoric în lumea gîndirii estetice compoziţionistice şi muzicologice româneşti — sumar pentru că în studiile de faţă al căror caracter este deliberat — la nivelul sintezei, nu mi-am propus — se înţelege — o cuprindere exhaustivă a fenomenului muzical românesc şi a esteticii sale (sînt domenii în care voi reveni mai pe larg în lucrări viitoare) — arată că, în muzică, operează întotdeauna „sinteza limbajului muzical preexistent, asupra căruia acţionează compozitorul şi a elementelor noi, imponderabile care vin din exterior, din istorie, din condiţiile politice şi sociale, şi, în esenţă, din umanitatea individuală a fiecărui creator şi din diferitele momente ale atitudinilor psihologice ale acestuia"[9]. Aceste atitudini intrate într-o reacţie fecundă cu elementele preexistente ale limbajului mu-

[9] DONOSE, VASILE, *Muzica — dimensiune a culturii româneşti*, în: *Studii de muzicologie*, vol. XX, Ed. Muzicală, Buc., 1986.

zical — folclorul național pe de o parte, structuri și tehnici compoziționale deja cucerite în limbajul muzical european pe de altă parte, au determinat o sinteză în sînul căreia toate acumulările s-au integrat organic în demersul culturii noastre estetice. Ideea centrală ce se desprinde, încă la o primă investigare în domeniu, decurge din faptul că ființarea distinctă a artei sunetelor în cadrul diverselor forme de cultură ce configurează profilul spiritual al poporului român, evidențiază capacitatea acesteia de a se impune ca factor dinamic în afirmarea și consolidarea existenței noastre etnice și naționale. „Garanția originalității noastre fundamentale stă in factorul etnic"[10] — spunea George Călinescu. Ori, tocmai păstrarea și relierea acestui specific, afirmarea conștiinței de sine a neamului sub imperiul unor comandamente sociale indisolubil legate de însuși procesul de formare și dăinuire a națiunii române, de existență și supraviețuire a sa, constituie cadrul programatic al acțiunii muzicii și muzicienilor, suportul estetic, filozofic și patriotic al înaltei lor misiuni.

DACĂ „NAȚIONALITATEA — cum arată Nicolae Bălcescu — este sufletul unui popor" — iar „unitatea națională este chezășia libertății lui", putem spune că activitatea unor muzicieni cum sînt Ciprian Porumbescu, Gavriil Musicescu, Gheorghe Dima, Dimitrie G. Kiriac, Gheorghe Cucu, Ion Vidu, a istoricilor și teoreticienilor muzicali Teodor T. Burada, Mihail Gr. Poslușnicu, Juarez Movilă, Eusebie Mandicevski, a compozitorilor Iacob Mureșianu, Tiberiu Brediceanu, George Stephănescu, Alexandru Flechtenmacher, Eduard Wachmann și Eduard Caudella — spre a cita o listă evident incompletă și numai din perioada pe care pentru o clarificare metodologică a cercetării (deci, nu cronologică) o numim perioadă preenesciană, stă mărturie a integrării frontului muzical teoretic și practic, deopotrivă, în „matca nației" (C. Bolliac) în marele efort pentru consolidarea conștiinței de sine a poporului și națiunii române.

Muzicienii citați mai sus se înscriu în linia unor tradiții intrinseci, demersului istoric al poporului român, o tradiție care, așa cum a fost demonstrată și de marele cărturar umanist de la finele secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea, Dimitrie Cantemir, în *Hronicul vechimii româno-moldovo-vlahilor* (1717—1723) se află în strînsă legătură cu imperativul perpetuării însușirilor psihice și spirituale specifice neamului nostru. Creativitatea, vocația umanistă, nă-

[10] CĂLINESCU, GEORGE, *Istoria literaturii române, de la origini pînă în prezent*, Fundația pentru literatură și artă, Buc. 1941, p. 885.

zuința spre dreptate, spre echilibru, unitate și pace stau la baza acestui demers.

Mărturii semnificative în sensul celor arătate mai sus sînt înaripatele imnuri ale lui Ciprian Porumbescu *Pe-al nostru steag e scris unire* și *Tricolorul*, *Balada pentru vioară* ca și poemul *Altarul Mănăstirii Putna* ale aceluiași compozitor, lucrări în care sub forma inefabilă a metaforei muzicale, ni se relevă vibrația fierbinte a sufletului compozitorului, vibrație ce se află într-o deplină consonanță cu nevoia poporului nostru de a se autodefini în raport cu celelalte popoare ale lumii. Idei și sentimente identice descifrăm în bijuteriile corale *Răsai Lună*, *Dor, dorule*, *Stăncuța*, *Moartea vitează*, *Oșteanul român*, *Hora de la Plevna*, *Cîntecul lui Ștefan Vodă* și altele ale lui Gavriil Musicescu, *Marșul lui Mihai Eroul*, *Răsunet din Crișana*, *Răsunetul Ardealului*, *Răsunetul României*, *Ana Lugojana* sau *Preste deal* de Ion Vidu, *Sfîntă zi de libertate* sau *Hora Unirii* de Alexandru Flechtenmacher, *Să cîntăm doina*, *Am umblat pădurile*, *Revedere*, *Morarul* de Dimitrie Gh. Kiriac, *Frumosul vine pe apă*, *Doina*, *Mărioara* de Gheorghe Cucu și multe, foarte multe altele. Adevărate „tunuri ascunse în flori" — cum definea Schumann creația lui Chopin — aceste creații se constituie în mărturii ale unei atitudini estetice puternic ancorate în sensibilitatea și aspirațiile poporului român în sensul unității și demnității sale. Ele atestă faptul că militantismul, umanismul și patriotismul sînt permanențe estetico-morale în activitatea celor mai de seamă muzicieni din trecut, reflectînd trăsături ale unei originalități specifice ce decurg din structura psihică și ținuta estetică a poporului nostru. Aceste trăsături definesc și atitudinea estetică a compozitorilor George Stephănescu, Iacob Mureșianu, Constantin Nottara, Ion Nonna Otescu, Eduard Caudella care, asimilînd importante tehnici de compoziție din experiența muzicii europene, au manifestat, în permanență, un viu interes pentru valorificarea unor elemente de sintaxă muzicală, specifice muzicii populare românești, ca și pentru reflectarea, în creațiile lor — vizînd genurile mai ample ale creației muzicale, cum sînt uvertura simfonică, simfonia, opera, poemul simfonic, cvartetul, oratoriul — a unor teme și subiecte izvorîte din viața și istoria poporului nostru. Cîteva exemple pot fi edificatoare în acest sens: *Sentinela română* — melodramă pentru orchestră după balada lui Vasile Alecsandri *Simfonia în La major*, *Banul Mărăcine*, baladă pentru tenor, bariton, cor mixt și pian de George Stephănescu; *Mănăstirea Argeșului*, poem dramatic în trei părți pentru soliști, cor mixt și orchestră pe versuri de Vasile Alecsandri,*Erculeanul*, baladă pentru soliști, cor mixt și

pian, de asemenea pe versuri de Vasile Alecsandri, *Ştefan Cel Mare* — uvertură pentru orchestră de Iacob Mureşianu; *Mircea şi Baiazid* — poem pentru bariton şi orchestră, *Variaţiuni pentru orchestră pe tema unui cîntec din Bihor* şi *Schiţa simfonică olteană* de Constantin Nottara; *Ileana Cosânzeana* — balet, *De la Matei Citire* — operă bufă în 3 acte şi *Vrăjile Armidei* — poem simfonic pentru vioară obligată şi orchestră de Ion Nonna Otescu şi, evident, exemplele ar putea fi înmulţite la dimensiuni neîncăpătoare în cuprinsul acestor pagini.

Cunoaşterea determinărilor obiective şi subiective, care fac ca arta unui anumit timp şi loc să se prezinte sub o lumină unică, să înfăţişeze viaţa şi aspiraţiile oamenilor acelui loc şi ai acelui timp în formele specifice artei respective, apar, în activitatea muzicienilor amintiţi, ca premize teoretice şi estetice importante pentru evoluţia muzicii româneşti din perioada la care ne referim, premize care vizau promovarea unei arte cu specific naţional, pe de o parte, prin considerarea şi utilizarea unor valori expresive ale folclorului, iar pe de altă parte, prin reflectarea unor teme, idei şi subiecte din istoria şi aspiraţiile poporului nostru, semn al încorporării acestei arte în conştiinţa luptătoare a neamului. Se înfiripă, în condiţiile afirmării naţiunii, ideea de specific naţional. Această idee capătă o semnificaţie sporită spre sfirşitul secolului al XIX-lea, deşi prezenţa unora dintre elementele sale constitutive, cu rădăcini istorice îndepărtate, fusese semnalată mult mai devreme ca urmare a efortului de introducere, în limba românească, a unor imagini, vocabule şi idei din cultura universală, imagini, vocabule şi idei cu încărcătura unei gîndiri estetice îndelungate. Astfel Dosoftei, „întiiul nostru poet" cum este denumit în *Tratatul de istorie a literaturii române*, în tălmăcirea *Psaltirei*, în stihuri româneşti realizată în 1673, conferă momentului muzical o rezonanţă sugestivă prin evocarea buciumului, instrument ce are tocmai darul de a circumscrie spaţiul carpato-danubiano-pontic „axa neamului", în care avea să se desfăşoare acţiunea muzicii respective.

Epoca este de căutări, planul teoretic încercînd să răspundă interogaţiilor declanşate de experienţa culturii populare, supusă din ce în ce mai atent examenului critic şi analitic, precum şi celor ce se întemeiau pe concepte şi fundamentări datorate gîndirii estetice a Greciei antice.

Interesante, din acest punct de vedere sînt observaţiile lui Chesarie al Rîmnicului care, în *Psaltirea* tipărită la 1820, la Bucureşti, spunea: „Meşteşugul cîntărilor la cei vechi au fost nu numai în laudă ci şi în mare socoteală atît încît filozoful Pitagora zicea cum

că sufletul nostru este alcătuit din trup după armonia muzicii şi pentru aceea auzul omenesc are mare pornire către armonia glasului, care armonie este puternică a preface patimile omeneşti schimbîndu-le după a lor mişcare, încît tot acest filozof, suindu-se cu scara minţii îndrăznea a hotărî, cum că şi planetele ceriului, mişcîndu-se fac un glas cu marea armonie".

În enunţul lui Chesarie al Rîmnicului, observăm, pe de o parte o confirmare a ideii cu privire la izvoarele antice ale gîndirii estetice româneşti în muzică, iar pe de altă parte, faptul că de la începuturile sale, cugetarea estetico-muzicală românească reţine ideea sensului educativ-formativ al acţiunii acestei arte. Muzica, deci, are capacitatea de a „preface patimile omeneşti schimbîndu-le după a ei armonie".

Nu este deosebire de esenţă, între accentul pus astfel de Chesarie al Rîmnicului şi adagiul enescian lansat cu peste 100 de ani mai tîrziu: „Muzica are menirea de a stinge urile şi de a-i uni pe oameni într-o caldă înfrăţire". Esenţa umană, raţiunea însăşi a muzicii are, aici, o formulare clară. De pe această poziţie, muzica românească, susţinută progresiv şi de preocupări explicite în domeniul teoriei şi esteticii muzicale, a receptat, într-o dinamică crescîndă, impulsuri şi opţiuni patriotice, participînd în modul ei propriu, la viaţa socială. Sentimentul naturii, al dragostei faţă de cîntecele poporului, faţă de frumuseţile ţării, echilaventele spirituale în ordinea exterioară şi lumea morală a fiinţei umane, au conturat convingeri şi atitudini creatoare definitorii pentru activitatea celor mai de seamă muzicieni ai neamului. „Dacă există vreun componist de la care am învăţat şi mai învăţ încă, atunci acel componist este poporul român" — spunea Ciprian Porumbescu, precizînd, fără echivoc, sursa inepuizabilă a învăţămintelor sale şi totodată o atitudine estetică orientată ferm în sensul celui mai fierbinte patriotism.

Consideraţiile de faţă însă, neaputînd avea, cum am mai spus, pretenţia unei cuprinderi exhaustive a evoluţiei gîndirii estetice, componistice şi interpretative muzicale româneşti, se îndreaptă cu precădere spre aspectele ce imprimă o notă specifică, dominantă preocupărilor din sfera muzicii, caracterizează demersul muzical al epocii şi subliniază conturul artei sunetelor ca individualitate de neconfundat în contextul altor muzici naţionale. Cum „istoria esteticii cînd e înţeleasă în sensul ei cel mai larg, e alcătuită nu numai din enunţurile estetice-explicite datorate esteticienilor, ci şi din cele implicate

în gustul epocii sau în operele de artă[11], am conchis că o investigație cît de cît completă în lumea gîndirii estetice nu poate și nu trebuie să facă abstracție de obiectul însuși al esteticii muzicale, adică de creația muzicală. Este vorba de acea creație muzicală care, implicînd în limbajul său elemente sedimentate din timpuri imemoriale în creația folclorică, împrumută structuri lingvistice și expresive ale acesteia, perpetuează și amplifică, în forme specifice caracterul deschis, polisonic al expresiei ei. O scrutare a peisajului componistic creat de compozitorii pe care i-am pomenit mai înainte, dar și de către alții, neamintiți aici, relevă cu destulă claritate caracterul deschis al muzicii, faptul că în actul de percepție intră în ecuație, cu pondere variabilă în funcție de factorii de ordin cultural, psihologic, ontologic și social, raționalul, afectivul și senzorialul. Este o particularitate care conferă expresiei muzicale premizele generalului și ale particularului în același timp. Aceasta înseamnă că indiferent de prevalența unuia sau altuia dintre factorii ecuației, muzica are capacitatea extraordinară de a se oferi, prin întreaga scară a valorilor ei, unui public foarte larg, divers sub raportul categoriilor socio-profesionale, al vîrstelor și sexelor. În acest sens pledează lucrările compozitorilor despre care a fost vorba mai înainte; aici își găsesc forța cîntecele lui Ciprian Porumbescu, ale lui Alexandru Flechtenmacher, în frunte cu acel *Sală române* care s-a născut ca reflex firesc al avîntului revoluționar de la 1848; tot aici desprindem semnificațiile cîntecelor *Deșteaptă-te Române, Răsai Lună, Preste deal, Proletarul* sau altele din bogatul tezaur al muzicii corale românești. Identificăm în aceste creații o variată galerie tipologică din punctul de vedere al realizării formale, și în același timp, o inconfundabilă vatră stilistică, unică și irepetabilă, în care se subsumează, iradiind substanța unei atitudini estetice militante, cele mai expresive experiențe ale culturii noastre populare.

Se impune observației faptul că fizionomia specific națională a muzicii din a doua jumătate a veacului al XIX-lea și primele decenii ale secolului nostru, nu este o etichetă de bravură, o drapare de circumstanță; ea reprezintă modul vital firesc de existență a artei naționale, condiția de bază a originalității ei. Să nu pierdem însă nici un moment din vedere că ne găsim pe un teren al nuanțelor, al atmosferei, al inefabilului și imponderabilului[12], sens în

[11] TATARKIEWICZ, WLADYSLAW, *Istoria Esteticii*, Edit. Meridiane, Buc., 1978, vol. I, p.p. 23-24.

[12] BLAGA, LUCIAN, *Trilogia Culturii*, Edit. pentru literatură universală, Buc. 1969, p. 127.

care precizările trebuie să aibă în vedere raportul existent în orice cultură, între peren și variabil, între sufletul muzicii animat de eternul vis al oamenilor de a fi liberi și demni și formele mereu perfectibile de realizare estetică.

Nu toate realizările muzicii românești de la începuturile ei și pînă în primele decenii ale secolului nostru beneficiază de atributele perenității în confruntările axiologice contemporane. Fenomenul mi se pare firesc dacă ținem seama de condițiile istorice, sociale și politice care nu întotdeauna au favorizat activitatea muzicianului. Se confirmă și prin prisma creației muzicale faptul că tradiția, expresie a conștiinței de sine a unei națiuni, scrutînd etapele relevante ale culturii, personifică, în fapt, procesualitatea ei istorică, dinamismul spiritului său interior în raport cu condițiile concrete date. În cazul muzicii noastre este vorba de contextul muzical propriu-zis al acestei perioade în care experiențele creatoare profesionale străbăteau la noi fazele lor de început, în raport cu culturile muzicale europene care parcurseseră lungi perioade de înflorire continuă.

Rămîn pilduitoare însă, pentru toate generațiile prezente și viitoare, acele opere și acei compozitori pentru care conștiința comunității de limbă, a unității dintre existența poporului și spiritualitatea sa, dintre gîndirea și sensibilitatea sa reprezintă garanția caracterului unitar — spațial și temporal — al culturii noastre muzicale, chiar dacă, cu foarte puține excepții aceste opere și acești compozitori, nu se ridică la marea confluență a naționalului cu universalul. Anumite limite istoricește obiective, ale gîndirii și capacității efective de realizare estetică au permis înrîuriri vizibile ale muzicii occidentale asupra unor creații sau categorii de creații aparținînd acelei perioade. Faptul a condus la o restrîngere a sferei ei de recunoaștere pe plan internațional. Însuși Ciprian Porumbescu ca una dintre cele mai reprezentative figuri ale artei naționale din a doua jumătate a secolului trecut, deși își însușise anumite caracteristici ale muzicii populare, în limitele impuse de concepția romantică a vremii despre caracterul popular și național, înțeles în sensul unei stilizări esențiale a țesăturii melodice și ritmice a muzicii populare, nu a putut depăși stadiul îmbinării elementelor populare cu stilul muzicii occidentale.

Caracteristică pentru muzica sa rămîne, însă, marea ei melodicitate, element definitoriu pentru orientarea sa cu precădere spre conceptul melodic ca suflet al muzicii: sub acest raport, al melodicității, spontaneității și sincerității muzicii, Ciprian Porumbescu

Scanned with OKEN Scanner

ni se înfățișează, astăzi, ca unul dintre cele mai fascinante talente muzicale pe care le-a dat poporul român. Împreună cu celelalte creații valoroase ale trecutului nostru muzical, muzica lui Ciprian Porumbescu reprezintă oglinda vieții și sensibilității poporului nostru din momente istorice decisive pentru evoluția sa. Este vorba de perioada cuprinsă între 1848—1918, date a căror însemnătate în istoria neamului nu mai este nevoie să o subliniem aici.

În toată varietatea ei de forme, stiluri și genuri de creație, dar cu deosebire în genul muzicii corale, cultura muzicală a jucat un rol important în menținerea și perpetuarea individualității neamului românesc, cu semnificative înrîuriri asupra consolidării specificului său național, asupra perfecționărilor estetice ulterioare.

PARALEL, ÎN ANSAMBLUL afirmărilor ce au avut loc în gîndirea noastră estetică-muzicală, cele datorate lui Dimitrie Cantemir, Teodor Burada și Mihail Gr. Poslușnicu se impun printr-o ținută intelectuală și o originalitate remarcabile.

„Limba este tezaurul cel mai prețios pe care îl moștenesc copiii de la părinți, depozitul cel mai sacru lăsat de generațiile trecute și care merită să fie păstrat cu sfințenie de generațiile ce-l primesc. Ea este cartea de noblețe, testimoniul de naționalitate al unui neam; semnul caracteristic prin care membrii aceleiași familii se recunosc în marea diversitate a popoarelor lumii[13]. Limba muzicală aidoma celei vorbite este — am putea să-l parafrazăm pe Vasile Alecsandri — tot un „semn caracteristic prin care membrii aceleiași familii se recunosc în marea diversitate a popoarelor lumii".

Precizarea făcută de George Enescu cum că unii oameni din Occident nu-i puteau cataloga creația, întrucît aceasta nu era nici frantuzească și nici germană[14], poate fi semnificativă pentru acea particularitate distinctă a muzicii sale în raport cu muzicile altor popoare.

Tocmai aici stă și semnul originalității muzicii românești, ca limbă artistică a poporului român. Aici identificăm și punctul central al activității muzicienilor Cantemir, Burada, Poslușnicu. Idei de adîncime filozofică și cu semnificative implicații sociale sînt cuprinse în lucrări de o mare limpezime și accesibilitate, exprimate în modalități proprii, originale. *Descriptio Moldaviae* (1716), *Hronicul vechimii*

[13] ALECSANDRI, VASILE, Prefață la *Opere complete*, 1876.
[14] ENESCU, GEORGE, în: volumul monografic „*George Enescu*", Edit. Muzicală, Buc., 1964, p. 147.

Româno-moldo-vlahilor (1717—1723) la Dimitrie Cantemir[15], *Despre întrebuințarea muzicii în unele obiceiuri vechi ale poporului român, Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică ale românilor, Istoria Teatrului în Moldova, Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir* și altele, la Teodor T. Burada *Din trecutul muzical al românilor. Istoria muzicii la Români, de la renaștere pînă-n epoca de consolidare a culturii artistice* — cu o prefață de *Nicolae Iorga*, și altele, la Mihail Gr. Poslușnicu, iată numai cîteva exemple ilustre de elaborări teoretice care, prin coordonata folclorică, afectează straturile cele mai adînci ale structurii psihice a poporului român, prefigurînd un transfer de esență între creațiile populare și începuturile muzicii culte românești, asigurînd un cadru teoretic afirmării acesteia, și îndeosebi în cazul lui Theodor T. Burada și al lui Mihail Gr. Poslușnicu, de stabilire a unor punți de legătură între tradițiile deja făurite și noile preocupări componistice ce se înfiripau în perspectiva școlii moderne de compoziție muzicală românească. Operele celor trei teoreticieni, istorici și etnografi ai muzicii încorporează și orizonturile lor, elemente de fond, constitutive ale gîndirii muzicale naționale, elemente care, au darul de a le potența vibrația umanistă.

Din multitudinea de date și informații referitoare la activitatea lui Dimitrie Cantemir, date care privesc relația dintre reflecțiile despre muzică ale savantului român și destinul universal al culturii românești, care privesc creația populară ca preocupare și inspirație în activitatea sa, sau care privesc implicațiile în cultura europeană sau în cultura muzicală bizantină a ideilor și investigațiilor sale teoretice, rezultă altitudinea sa ca primă personalitate muzicală românească de anvergură mondială.

Aplecarea asupra folclorului românesc, prelucrarea creatoare a sensurilor și semnificațiilor acestuia, l-a călăuzit pe cercetător în elaborarea unor idei și concluzii cu privire la originea latină a poporului român, la caracterul unic prin expresivitatea sa, al muzicii populare românești: cu privire la unitatea și diversitatea folclorului nostru.

„Prin desele apeluri la muzica română, la obiceiurile și similitudinile cu arta populară a strămoșilor noștri, dar mai ales prin încercarea de stabili etimologia latină a unor denumiri și cuvinte, Dimitrie Cantemir a căutat să-și susțină tezele asupra latinității, unității spirituale a neamului său"[16].

---

[15] PANAIT, MARIN, *Dimitrie Cantemir — 300 de ani de la naștere*, în: *Rev. Transilvania*, nr. 6/1973.

[16] COSMA, VIOREL, în: Rev. *Muzica*, nr. 111/1973.

În ceea ce privește unitatea în diversitate a folclorului și instrumentelor populare românești este interesantă precizarea făcută de Dimitrie Cantemir, în legătură cu textul orației de nuntă, în *Descriptio Moldaviae*: „Cel mai de frunte dintre peţitori, numit staroste, începe să rostească vorbele pe care vrem să le dăm aici, fiindcă aproape pretutindeni sînt la fel". Tot aici se desprind idei susceptibile de a anticipa conceptul aleatoric, al improvizației libere în actul interpretării, concept și modalitate confirmate pe scară foarte largă în practica muzicii populare și, în ultima vreme, în cea cultă deopotrivă. „Acela care rostește vorbele acestea — remarca Dimitrie Cantemir — mai adauaă încă vreo cîteva vorbe cu tîlc și înfloritoare pe care le poate ticlui"[17].

Inventarea unui sistem deosebit de eficient de notație a muzicii turcești, observațiile sale în legătură cu diversele ritmuri ale muzicii populare, între care se presupune că se află și descoperirea și punerea în circulație a ritmului aksak, sînt tot atîtea preocupări ce atestă anvergura unei activități teoretice și practice muzicale impresionante, faptul că Dimitrie Cantemir a elaborat idei, concepte, teze și noțiuni cu largi deschideri spre înțelegerea contribuției sale la îmbogățirea gîndirii estetice românești. Cu exact 116 ani după moartea lui Dimitrie Cantemir avea să vadă lumina zilei, tot pe pămîntul binecuvîntat al Moldovei, Theodor T. Burada, muzicolog și folclorist reputat, care, între altele și-a făcut un punct de onoare din cercetarea și valorificarea operei cantemiriene. Ne-am referit la începutul acestui capitol și la unele idei și aspecte privind activitatea lui Theodor T. Burada. Perspectiva istorică îi situează pe toți marii cărturari ai neamului într-o impresionantă continuitate de gînd, fapte și acțiune pe fondul comunității de vocație și ideal, al unității de gîndire și sensibilitate. Aducerea la zi și menținerea mereu vie în conștiința contemporaneității a tezaurului de cugetare și sensibilitate datorat înaintașilor săi a constituit un crez de cea mai pură esență patriotică a lui Theodor Burada. *Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir*[18], în *Cercetări asupra Conservatorului Filarmonic-dramatic din Iași*[19], în *Cercetări asupra școalei filarmonice din București*[20], în

[17] COSMA, VIOREL, în: Rev. Muzica nr. 12/1973.

[18] *Analele Acad. Române*, Buc., Tom. 32, 1910, extras Buc. Librăria Socec. 1911.

[19] Iași, Tip. Națională, 1888.

[20] Iași, *Convorbiri literare*, Nr. 1 și 2, 1890.

Bocetele populare la români[21], *Datinile poporului român*[22], *Privelişti şi datini din Moldova*[23] şi multe altele, reprezintă o confirmare a faptului că tradiţia reprezintă un ansamblu de concepţii, sentimente, obiceiuri, datini şi credinţe cu valoare semnificativă, pentru profilul spiritualităţii noastre naţionale. Procesul de interferare continuă a acestui fond de valori cu creaţia cultă, osmoza structurală de sens, semnificaţii şi atitudine, străbat activitatea lui Theodor T. Burada, activitate ce-l situează între cei mai de seamă precursori ai gîndirii estetice moderne româneşti.

Contemporan cu Theodor T. Burada, aflat doar la trei decenii şi ceva mai tîrziu pe aceleaşi meleaguri ale Moldovei, Mihail Gr. Poslușnicu a încercat sinteze mai cuprinzătoare ale evoluţiei muzicii româneşti, realizînd strălucite monografii ale lui Gavriil Musicescu şi Ciprian Porumbescu, amintita *Istorie a muzicii la români: De la Renaştere pînă-n epoca de consolidare a culturii artistice, cu o prefaţă semnată de Nicolae Iorga*, numeroase lucrări didactice cu implicaţii dintre cele mai diverse în estetica limbajului muzical. *Însemnări, reflecţiuni şi explicări în corelaţie cu principiile muzicale teoretico-practice, Filozofia sunetului: elemente de armonie, frazare, cîntul naţional, evoluţia istorică a muzicii antice şi medievale* — elaborările lui Mihail Gr. Poslușnicu sînt semnificative pentru concepţia autorului cu privire la procesualitatea formării culturii noastre muzicale, la rolul pe care el îl conferă învăţămîntului muzical ca modalitate unică de a ridica faptul muzical la înălţimea unor exigenţe de cultură europene, la rolul fecund al tradiţiei în cristalizarea anumitor forme de conştiinţă socială, culturală şi naţională.

Coincidentă începutului de veac XX opera sa, ca de altfel şi aceea a lui Theodor T. Burada, diversifică şi amplifică ideile privind cultura muzicală naţională şi, în consens, cu un anumit spirt al epocii, manifestă un interes sporit pentru definirea individualităţilor specifice culturii poporului român.

Fiind, desigur, la curent cu preocupările estetice pe plan internaţional, Theodor T. Burada şi Mihail Gr. Poslușnicu înscriu un aport de substanţă la evidenţierea principiilor formative ale limbajului muzical, principii ce decurg din legile fundamentale ale gîndirii. Muzica, în concepţia lor — şi, desigur, în consensul tuturor

---

[21] Iaşi, *Convorbiri literare*, nr. 10, 1978.
[22] Iaşi, Tip. Naţională, 1882.
[23] Iaşi, Arhiva, Nr. 12/1905, Nr. 3, 4, 5, 6/1906, Nr. 4, 5/1907, Nr. 5/1909, Nr. 7—8/1909.

Scanned with OKEN Scanner

spiritelor cu adîncă pătrundere a rostului acestei arte — nu este şi nu poate fi un joc steril, în sine, iar gîndirea muzicianului nu trebuie redusă la o meschină mentalitate scolastică.

Muzica românească este „o expresie a originalităţii poporului român"[24]: ea atestă că înfăţişarea pămîntului românesc, atît de unitară, a avut consecinţă naturală sub raport etnic şi că armonia, unitatea şi frumuseţea pămîntului românesc, reprezintă sursa inimitabilă a creaţiei naţionale.

S-a putut observa desigur că, pînă acum, am încercat să schiţez cîteva din coordonatele principale ale gîndirii estetice şi muzicale a precursorilor, coordonate relevate atît de ideile şi teoriile estetice, explicit formulate, în lucrări cu caracter istoric sau monografic (Dimitrie Cantemir, M. Gr. Poslușnicul, Th. Burada ş.a.) cît şi de unele poziţii şi atitudini estetice implicate demersului creator însuşi (C. Porumbescu, Musicescu, Kiriac, Cucu, Vidu, Caudella, Alex. Flechtenmacher etc.).

Fără a avea, cîtuşi de puţin, sentimentul că am spus tot ce ar fi fost de spus, cu privire la perioada parcursă, voi face un pas mai departe şi voi lărgi cadrul consideraţiilor estetico-filozofice şi de teorie a artei şi culturii la întreaga conştiinţă estetică românească din deceniile I—VI, ale secolului XX, perioadă în care, pe baza unor cuceriri de cel mai înalt prestigiu teoretic şi practic în domeniu se configurează cum vom vedea, căi de elaborare a unor sisteme estetice de anvergură europeană, inclusiv în domeniul gîndirii muzicale.

DEZVOLTAREA SPIRITUALĂ A ROMÂNIEI celei de a doua jumătăţi a secolului al XIX-lea, contactele strînse cu evoluţia spiritului european, configuraţia specifică a culturii române din epocă şi, nu în ultimul rînd, personalităţile care căutau teoreticeşte norma acestei tinere şi strălucite epoci de creaţie culturală — toţi aceşti factori au conlucrat în chip decisiv la constituirea orizontului filozofic sistematic-specializat al conştiinţei estetice româneşti. Din acest moment se poate vorbi de o estetică filozofică românească şi de evoluţia esteticii româneşti, de dezvoltarea pe temeiuri filozofice şi estetice a criticii literare şi de artă, a cercetărilor româneşti şi de istoria literaturii şi artei etc. Cele două mari personalităţi implicate pe calea dobîndirii conştiinţei de sine a literaturii române moderne vor invoca tezele şi principiile esteticii filozofice europene (Kant, Hegel şi Scho-

[24] POSLUŞNICU, Gr. MIHAIL, *Istoria muzicii la Români*, Edit. Cartea Românească, Bucureşti, 1926, p. 233.

penhauer) cu deosebire în sensul precizării condițiilor de existență. În plan estetic, a valorilor literare și artistice (Titu Maiorescu) sau principiile filozofiei lui Marx și Taine în sensul clarificării și sublinierii rațiunii de a fi în plan social a valorii estetice (C. Dobrogeanu-Gherea). Ei au fost primii gînditori care au problematizat la noi — în termenii esteticii filozofice și în strînsă legătură cu experiența efectivă a literaturii române și europene — conceptele de frumos și artă, valoare artistică, autonomia artei și autonomia valorii artistice, personalitate, personalizare și impersonalizare, artă-societate, artă-națiune, artă-morală, ideea de tendință în artă etc.

Diferențierile vieții spirituale și ale sensibilității estetice pe care le promova începuturile noului veac, au introdus noi direcții de mișcare și o nouă problematică în conștiința estetică. La confluența unor ideologii literare de orientare foarte diferită — simbolism, semănătorism, poporanism, tradiționalism, modernism, avangardism etc. — s-a amplificat, într-un vast registru de implicații teoretice, tema criteriilor și metodelor specifice și nespecifice de studiu și de apreciere a operei de artă. Cu deosebire, confruntarea dintre cele două orientări artistice antitetice — simbolismul și semănătorismul — a conferit acestei teme un pregnant relief teoretic, fapt care, într-o conjunctură spirituală mai complexă, s-a concretizat în amplificarea preocupărilor de teorie și de metodologie literată încă în pragul noului veac (Iosif Blaga, Nicolae Apostolescu, Mihail Dragomirescu, Ibrăileanu și Eugen Lovinescu). Chestiunea metodei și a criteriilor a devenit, în acest context, ideea-problemă a conștiinței estetice românești din primele trei decenii ale secolului XX. Cercetarea se fixează, în general, în cadrele celor „două linii" (Maiorescu și Gherea), dar se introduc nuanțe, observații și precizări care le vor face complementare. Dacă sămănătorismul, în special (prin Nicolae Iorga și Tomescu) practica în artă avocatura moralei și a etnicului, celelalte curente literare, cu deosebire poporanismul (prin Ibrăileanu) și modernismul (prin Lovinescu), rostesc judecăți mai complexe și mai larg constructive sub raport teoretic și metodologic, atît în analiza relației etnic-estetic și artă-morală cît și în corelația conceptului autonomiei artei cu problematica relațiilor artă-societate. Grupul aspectelor teoretice asociate acestor categorii și cupluri categoriale s-a putut astfel extinde și îmbogăți, stare de lucruri în care se afirmă cu contribuții importante critica literară și de artă și, deopotrivă, reflecția filozofică și estetică sistematică. Se poate spune că în ceea ce privește chestiunea criteriilor și metodelor specifice și nespecifice de studiu și de apreciere

a operei de artă, conștiința estetică românească din perioada interbelică a adus, în contextul ideologic semnalat și prin raportări la experiența artistică autohtonă și europeană, clarificări teoretice de nivel universal. Afirmăm acest lucru avînd în vedere că tema în discuție a fost atrasă în cercul cercetătorilor de teorie a culturii și de teorie a valorilor (Lovinescu, Vianu, Blaga, Petre Andrei, Pârvan, Nenițescu, D. D. Roșca, Mircea Florian, Mihai Ralea ș.a.), perspectivă din care i s-au dat soluții în consens cu evoluția istorică efectivă a fenomenului de cultură în general. La confluența dintre estetică și critică, dintre teoria culturii și teoria valorilor s-au impus judecăți suple, cu grija respectării autonomiei specifice valorii estetice, dar și cu un pe deplin dezvoltat simț al nuanței și echilibrului în ceea ce privește relația valorii estetice cu exigențele cîmpului spiritual general. Se cuvine a fi menționat, însă, că modul în care a fost înțeleasă și investigată la noi problematica criteriilor specifice de studiu și de apreciere a operei de artă a condus la configurarea unei constante a conștiinței estetice românești moderne, anume la considerarea valorii estetice în relația ei funcțională cu celelalte tipuri de valori și, ca o consecință imediată, la afirmarea unor orientări literar-artistice cu funcții direct legate de probleme de metodă. Pe de altă parte, amploarea teoretică a chestiunilor legate de metodă stă în strînsă relație cu evoluția și cu fundamentarea filozofică largă a conceptului de critică la noi — aspect pe care generația mai nouă de istorici și critici literari l-a cuprins în cercetări ample și pe deplin semnificative. Motiv pentru care nu vom mai insista aici asupra acestei chestiuni.

Mișcarea artistică românească de după primul război mondial, mai ales, genera și îmbrățișa un nou ideal de artă. Însușindu-și principiile estetice moderne, critica noastră literară și de artă a evoluat, așa cum s-a mai observat, în deplin sincronism cu noile date și cu noile orientări ale experienței artistice românești din epocă. Un sincronism fertil pe toată întinderea lui și care a impus cu necesitate, în perspectivele noului ideal de artă care se năștea, reluarea și îmbogățirea unora din problemele teoretice cu tradiție în istoria gîndirii artistice și estetice românești. Marile direcții de investigație, cum ar fi: specificitatea și autonomia artei și a operei de artă; relațiile artei cu celalte sisteme de valori (relația artă-morală și etnic-estetic îndeosebi); procesul de creație cu conceptele implicate (subiectiv-obiectiv, personalitate-impersonalitate, subiectivitate-obiectivare, expresia-stilul-semnificația, relația individual-național-universal, specifi-

Scanned with OKEN Scanner

cul național în artă etc. — toate aceste categorii și cupluri categoriale au fost inserate în noul spirit artistic sub incidența și în atmosfera căruia evolua experiența artistică românească a epocii. Un studiu mai larg consacrat conștiinței estetice românești din perioada interbelică, studiu orientat din acest unghiu, ar dezvălui poziții suple și pertinente și nu de puține ori realizări de excepție (Ibrăileanu, Lovinescu, Ralea, Vianu, Blaga, Călinescu sau Ștefan I. Nenițescu).

De remarcat ar fi, de asemenea, sincronismul criticii literare și de artă cu nivelul european al gîndirii artistice și estetice, anume pe direcția anexării și specificării, în cadrele experienței artistice românești, a aparatului conceptual generat de evoluția modernă a sensibilității artistice. Sistemele conceptuale introduse în cîmpul de exercițiu al actului sub incidența principiilor estetice de construcție simboliste, moderniste, avangardiste sau suprarealiste au îmbogățit considerabil substanța teoretică a oficiului critic curent, lărgindu-i, în consecință, orizontul de referință estetică și filozofică. Se operează cu concepte și noțiuni noi: inconștientul și inefabilul, intuiția lirică, arta ca seducție și arta ca poezie, artă pură, artisticitate, automatism, dicton, absurd, hazard, aleatorism, convenție artistică, organicitate și organicism etc., etc.

Într-o viziune mai liberă de închistări dogmatice sînt reevaluate și îmbogățite, în consens cu noul curs de evoluție al spiritului științific european noțiuni și concepte explicative în ordinea proceselor de determinare socială și psihologică a artei, a evoluției experienței artistice și succesiunii stilurilor, a funcțiilor sociale specifice actului de creație artistică etc.

Noțiuni precum: ideologie literară și artistică, viziune artistică, militantism artistic și angajare artistică, realism și artă realistă, tradiție, inovație, originalitate, noutate și gust artistic sau relații ca: artă și realitate, artă și ideologie, artă și filozofie, artă ca acțiune și limbaj, eteronomia și pantonomia artei etc., etc. — primesc virtuți explicative mai suple în coordonarea lor cu conceptele și cu noțiunile critice și estetice mai noi.

De-a lungul acestor linii interioare de evoluție, preocupările teoretice din jurul artei, în totalitatea formelor lor de manifestare, se vor orienta preponderent spre depășirea pozițiilor estetice instituite prin exclusiva subordonare a creației literar-artistice la situația socială a țărănimii în special. Analiza atentă a acestei tendințe dezvăluie însă cu pregnanță împrejurarea că ea nu a antrenat conștiința estetică românească spre o ruptură cu tradițiile ei naționale și uma-

Scanned with OKEN Scanner

niste, ci spre înțelegerea și definirea din interiorul artei ca artă a ideii specificului național, a scoaterii acestei idei de sub tirania formulelor teoretice folclorizante, etniciste și ruralizante. Ea nu avea să disocieze pînă la antinomie arta și morala sau etnicul și esteticul, ci să le distingă specificitatea în perspectivele judecății de valoare. Creația artistică și-a putut astfel integra organic, pe o nouă treaptă evolutivă a spiritului artistic românesc, nu numai sistemul tradițiilor literare și artistice naționale (sens larg), ci și sistemul de tradiții — în ordinea concepției estetice și a elaborării formale — înscrise prin evoluția europeană a literaturii și artei, a formelor și limbajelor artistice în general.

În cîmpul acestui medium spiritual și psiho-afectiv deopotrivă s-a amplificat aspirația spre universalitate a literaturii și artei românești. Prin actul asimilării originale a acestui complex medium spiritual s-au ridicat la universalitate Sadoveanu, Rebreanu și Blaga, Brâncuși, Enescu și Arghezi, ca să ne oprim doar la ei. Spiritul artistic românesc al epocii și-a dobîndit, astfel, atît sub raportul concepției, cît și al elaborării formale, o facultate constructică și un potențial constructiv autonom. În și prin dinamica istorică a acestui amplu proces de instituire spirituală, conștiința estetică românească a epocii a generat forțele active care, în relația lor cu realitățile culturii moderne, au promovat în istoria literaturii și artei naționale noi modalități formale de explorare a universului sensibil și noi puncte de vedere sub raport estetic.

Noile deschideri spirituale create au antrenat în chip firesc gîndirea estetică românească, implicită și explicită, spre o diversificare fără precedent în istoria ei a modurilor de problematizare a fenomenului artistic. Preluînd și îmbogățind tradițiile spiritului nostru critic, sistemele critice din epocă (Ibrăileanu, Dragomirescu, Lovinescu), dar, deopotrivă și sistemele estetice (Mihail Dragomirescu, Ștefan I. Nenițescu, Lucian Blaga, Tudor Vianu, Liviu Rusu și Dimitrie Cuclin) vor dezvolta, paralel, poziții teoretice pe deplin adaptate spiritului estetic contemporan lor — spirit dominat, după cum este cunoscut, de interesul pentru axiologie. Perspectiva axiologică s-a impus ca trăsătură definitorie a conștiinței estetice românești din epoca la care ne referim, indiferent dacă metodele critice vizau liniile interioare de evoluție formală a literaturii și artei, limbajul și expresivitatea limbajului, relația experienței artistice cu datele cîmpului ideologic și cultural general sau funcțiile principiului istoric în formularea judecății de valoare.

Scanned with OKEN Scanner

Este îndeobşte cunoscută împrejurarea că estetica românească a fost la începuturi, prin excelenţă, o estetică literară (Radu Ionescu, Titu Maiorescu, Constantin Dobrogeanu-Gherea). Perioada de care ne ocupăm înregistrează o amplă diversificare a demersului estetic sistematic şi o adevărată propensiune pentru fundamentarea faptului de artă prin construcţii teoretice ample, de respiraţie universală. În preocupările esteticii filozofice româneşti intră rînd pe rînd estetica literaturii şi artelor plastice, estetica muzicii şi arhitecturii, relaţiile complexe ale fenomenului de artă în general cu noul curs de evoluţie al culturii şi civilizaţiei, sistemele de valori, problemele specifice creaţiei şi psihologiei creaţiei artistice, problemele filozofice şi estetice generale ale stilului, problematica determinării artei şi sociologia artei etc.

Dimitrie Cuclin — asupra căruia vom mai reveni — deţine un loc aparte în cîmpul conştiinţei estetice româneşti din epoca de care ne ocupăm. Animat de ideea şcolii naţionale de muzică şi de gîndul de a înscrie originalitatea muzicii româneşti în cadrul universal, el a fost preocupat, în acelaşi timp, să integreze, cu noi funcţionalităţi expresive, elementul folcloric în structurile limbajului muzical cult. În planul activităţii teoretice Cuclin a elaborat unele lucrări de amplă fundamentare teoretică: *Tratat de estetică muzicală*, *Tratat de forme muzicale*, studiul *Muzica, arta, ştiinţa şi filosofia* — tratate de metafizică şi altele, opere care dezvăluie profunzimea şi originalitatea lui Dimitrie Cuclin în domeniul esteticii muzicale.

Atari orientări ale cercetărilor româneşti din domeniul esteticii filozofice dezvăluie cu pregnanţă nu numai diversitatea obiectului de investigaţie şi multitudinea căilor de abordare filozofică a fenomenului de artă, ci şi, mai ales, forţa de ofensivă teoretică a gîndirii estetice româneşti din epocă, ofensivă mult mai cuprinzătoare şi mai complex structurată teoretic în raport cu aceea pe care Titu Maiorescu o desfăşura în secolul trecut.

De menţionat în acest context împrejurarea că în cadrele spiritualităţii europene a apărut, mai pregnant în primele trei decenii ale secolului XX, un sistem de opoziţii dominat de falsa antinomie dintre cultură şi civilizaţie. La ofensivă trecuseră, o vreme, curente folozofice care motivau tendinţe regresive. La nivelul conştiinţei estetice, dar şi al experienţei artistice propriu-zise, atari orientări luaseră forma unei sentimentalităţi cvasiromantice cu opţiune de întoarcere nostalgică la natura neafectată de civilizaţie, aşadar la un primitivism acompaniat de credinţa în salvarea prin „tradiţie" şi „autoh-

Scanned with OKEN Scanner

tonism" (la noi gîndirismul ortodoxist) şi, pe un plan mai general, în superioritatea „omului sălbatic" faţă de omul civilizat. Ideologia politică de coloratură feudal-conservatoare s-a concretizat la noi, în deceniul al III-lea, într-o problematică a omului sancţionată în perspectiva unei viziuni mistic-tradiţionaliste, profund retrogradă sub aspect social şi spiritual. Acest tip de ideologie politică a generat şi fundamentat o ideologie artistică angajată pe o direcţie revolută, în înţelesul că ea postula soluţia întoarcerii la „tradiţia autohtonă" pură sub motivul că universul social şi estetic al omului modern nu constituie o autentică sursă de valori. Problema continuităţii în literatură şi artă, ca şi aceea a specificului nostru naţional — motive teoretice acute ale epocii — au primit, în acest cadru o soluţie mistic-spirtualistă. În ordine filozofică, tipul de ideologie politică la care ne referim a deschis un larg cîmp speculaţiilor metafizice de inspiraţie creştin-medievală. Vigurosul filon umanist-raţionalist al ştiinţei filozofice şi estetice româneşti din epocă (Ibrăileanu, Lovinescu, Dragomirescu, Blaga, Cuclin, Ralea, Tudor Vianu, G. Călinescu, Ştefan Neniţescu, Mircea Florian ş.a.) s-a constituit într-o replică amplu argumentată, puternică şi eficace sub raport teoretic. Deschiderea generoasă către umanism şi umanitate a tradiţiilor literare şi artistice româneşti a constituit — în acelaşi spaţiu istoric — unul din argumentele istorice pe care ideologia politică a P.C.R. le-a opus vidului misticizant şi transfuziunilor de ordin transcedental de la nivelul cărora primitivismul etnicist „construia" aşa-zisul „prestigiu spiritual" al culturii române.

Irezistibila nevoie de sinteză cuprinde, pe de altă parte, zona vastă a creaţiei literare populare, zona tradiţiilor populare ale literaturii române. Cercetările folclorice deschise de revista *Convorbiri literare* (prin Maiorescu, Xenopol, Lambrior, Slavici, Eminescu, Creangă, B. P. Haşdeu şi întreaga lui şcoală) se vor intensifica în secolul următor prin Coşbuc şi Delavrancea, Artur Gorovei, T. Pamfilia, G. Catană, Gr. Alexici ş.a. Orientări avînd în temeiul lor metode de studiu riguros ştiinţific sînt propulsate prin O. Densuşianu şi şcoala sa de la revista *Grai şi suflet*, la care colaborau I. H. Candrea, Tache Papahagi şi Ion Muşlea.

Cercetările şi studiile lui D. Caracostea dintre care *Poezia tradiţională română. Balada populară şi doina*, cele ale lui N. Cartojan, dintre care *Cîntecele populare în literatura română*, ale lui Ovid Densuşianu, dintre care *Folklorul*, sau ale lui Artur Gorovei, dintre care

Noțiuni de folclor atestă, în această ordine problematică, progrese explicative de adîncime și de certă valoare.

Cîntecul popular, de asemenea, — ca tradiție a muzicii culte românești — a constituit obiect de cercetare pentru mari personalități ca G. Breazul, C. Brăiloiu, Béla Bartók, Dimitrie Cuclin. Se amplifică cercetările de graniță: studiile lui Mehedinți, N. Iorga, G. Oprescu și Al. Dima se situează la frontiera dintre folclor, etnografie și artă populară. Conștiința estetică românească a epocii dezvăluia, prin aceste cercetări, care se circumscriu unui aparat conceptual foarte complex și ramificat, semnificațiile adînci ale unor moduri expresive a căror energie și vitalitate au animat vaste cîmpuri de experiență ale gîndirii artistice românești.

Este cu totul valoroasă și semnificativă pentru evoluția conștiinței estetice românești din epocă aportul deosebit în critică al unor artiști plastici precum N. Tonitza și Fr. Șirato, Friedrich Storck, Iosif Iser, Camil Ressu, Cecilia Cuțescu-Storck, Ștefan I. Nenițescu, Petru Comarnescu sau a unor scriitori (Oskar Walter Cisek îndeosebi). Întreagă această constelație de critici și teoreticieni a promovat, prin generoase poziții estetice, interesul pentru problemele specifice ale artelor plastice, pentru inovație și noutate în planurile experienței, pentru cunoașterea și implicarea în actul pictural a principiilor estetice moderne de construcție plastică.

Evoluția fenomenului teatral românesc din epocă, multitudinea problemelor pe care le genera în raport cu tradițiile dramaturgiei românești, ca și în raport cu noile cuceriri ale dramaturgiei europene și universale, au determinat — de asemenea — cercetări de sinteză în ambele direcții. Reevaluarea tradițiilor autohtone ale fenomenului, aprecierea corectă a valorii lor istorice, în ordinea construcției formale și, de asemenea, în ordine ideologică, devenise o exigență presantă a zilei.

Numeroase lucrări datorate unor personalități din epocă (B. Duică, H. Acteriov, T. Th. Burada, Cornel Petrescu) reflectă evoluția genului teatral la noi, afirmă principiile estetice de construcție care particularizează această evoluție și, deopotrivă, nivelul reflecției teoretice românești din acea perioadă. Critica teatrală a perioadei sublinia imboldurile spirituale umaniste ale dramaturgiei românești, punînd în același timp, un accent deosebit pe forța portantă a mijloacelor specifice de expresie și pe ideea de originalitate în construcție și în prelucrarea artistică a realității. În ambianța spirituală a epocii, cu sugestii venind din cîmpurile esteticii filozofice sau din

Scanned with OKEN Scanner

acelea ale criticii literare și teatrale, fenomenul teatral românesc a fost surprins în determinațiile sale specifice, punîndu-i în valoare forța de angajare socială și de pătrundere sufletească[25].

IN EVOLUȚIA ISTORICĂ a muzicii românești se produce, în perioada de care ne ocupăm, un veritabil salt calitativ, mai întîi prin George Enescu, a cărui geniu ridică creația muzicală românească în audiența universală. Inspirația de temei academic a predecesorilor (Dima, Stephănescu, Mureșianu, Caudella) este depășită. Se dezvoltă conștiința reflexivă românească asupra muzicii, interesul pentru depășirea și înfrîngerea codului normativ de sorginte greco-orientală și de spirit clasic occidental, pentru lărgirea sferei expresive a muzicii românești prin tehnici componistice moderne. Se amplifică, astfel, problematica muzicală, căutările orientate în direcția morfologiei polifonice românești, strădania de a absorbi în structuri noi muzicalitatea nativă a cîntecului popular românesc și de a transfigura substanța lui sonoră în toate zonele sistemului muzical. Aceasta deschidere a experienței de creație propriu-zisă se va îmbina, în chip fericit, sub impulsul geniului enescian, cu năzuința tuturor compozitorilor de a crea și fundamenta școala românească de muzică, de a afirma caracterul ei național. Motivul care domină, în această perioadă, activitatea compozitorilor și muzicologilor, deopotrivă, este acela de a integra în creația muzicală cultă, în legalitatea severă a genurilor ei, sugestiile armonice și stilistice ale folclorului muzical românesc, a specificului lui modal, iar pe de alta, în strădania de a reevalua orginalitatea muzicii populare în funcție de noua direcție de evoluție a artei muzicale românești. Se amplifică cercetările de teren, se înmulțesc culegerile de folclor muzical și se îmbogățește considerabil materia lor. Cercetarea formelor muzicale populare și a conținutului lor capătă un caracter sistematic odată cu înființarea celor două arhive fonogramice din București (1925), arhive conduse de Constantin Brăiloiu și George Breazul. Paralel, se desfășoară, în paginile revistei *Muzica*, începînd din anul 1920, o fecundă dezbatere în legătură cu disocierea muzicii lăutărești de muzica țărănească întru determinarea, sub multiple aspecte, a originalității expresive a cîntecului popular și a capacității acestuia de a susține și de

[25] Închin aceste rînduri regretatului prof. dr. Dumitru Matei, filozof de aleasă probitate morală și profesională, căruia îi datorez îndrumarea, cu maximă competență, în sistematizarea ideilor estetice românești din primele decenii ale veacului nostru.

Scanned with OKEN Scanner

a se integra în limbajul simfonic. Se pronunță în acest sens, în primul rînd Enescu, Constantin Nottara, Dimitrie Cuclin, Mihail Jora, Béla Bartók, Constantin Brăiloiu, George Breazul, Sabin Drăgoi ș.a.

Deschiderea spiritului artistic românesc spre sistemul valorilor artistice din alte spații culturale a fost dublat de preocuparea constantă, deși nu programatică, de a integra conștiinței estetice românești din epocă, valori teoretice de ținută universală. Au fost traduși clasicii. Aristotel — *Poetica*. Platon — *Hippias maior* („Despre frumos") și *Symposion*, Horațius Flaccus Quintus — *Arta poetică*. *Critica puterii de judecată* a lui Immanuel Kant apare în traducere românească în două ediții (I. Gherincea, 1927 și Traian Brăileanu, 1940). Este tradus Benedetto Croce *(Elemente de estetică)*; Hippolyte Taine *(Despre producerea operei de artă* și *Pictorii Renașterii din Italia)*; F. Brunetière *(Arta și morala)*; Saint-Beuve *(Pagini de critică)*; Ernst Neumann *(Sistemul esteticii)*; Alphonse Germain *(Sentimentul artei)*; Giovanni Papini *(Arta dezumanizantă)*; Louis Lavelle *(Arta ca revelație)* ș.a.

Contactul cu estetica filozofică europeană a fost însă mai viu și mai rodnic în cadrele învățămîntului universitar, îndeosebi (București, Iași, Cluj, Timișoara). Toate cursurile de estetică filozofică și, deopotrivă, cursurile de estetică a artelor (literatură, artă plastică, arhitectură, muzică etc.) au avut în temeiul noilor cuceriri teoretico-metodologice europene, cuceriri care s-au constituit, în același timp, ca sistem de referință pentru ample delimitări teoretice pe direcția unor ipoteze explicative originale, inconfundabile. O cercetare, fie chiar și foarte succintă, a sistemelor românești de estetică din epocă — mai toate elaborate de profesori universitari (Mihail Dragomirescu, Ștefan I. Nenițescu, Tudor Vianu, Lucian Blaga, Liviu Rusu și D. Cuclin) — atrage în chip pregnant atenția asupra modului original în care s-au delimitat de marii esteticieni europeni Kant, Hegel, Schopenhauer, Croce) și, cu deosebire, efortul de a pune și formula probleme noi în cîmpul esteticii filozofice, teoriei culturii și valorilor, în consonanță cu datele și orientările spiritului european și cu tot ceea ce intra în rezonanță cu trăsăturile definitorii ale spiritualității românești.

Scanned with OKEN Scanner

Ideile privind integrarea demersului estetic naţional în gîndirea universală au condus, cred, logic, la necesitatea evidenţierii citorva dintre direcţiile, orientările şi personalităţile muzicii secolului XX, tocmai pentru a desprinde, cu mai multă claritate, pe de o parte, contribuţiile româneşti, deja afirmate, la îmbogăţirea patrimoniului cultural internaţional, iar pe de altă parte, pentru a evidenţia dinamica dezvoltării culturii noastre muzicale ca dimensiune esenţială a culturii contemporane universale.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

III

NAȚIONAL ȘI UNIVERSAL ÎN GÎNDIREA ESTETICĂ ȘI COMPONISTICĂ ROMÂNEASCĂ DIN PRIMA PARTE A SECOLULUI XX

— momentele GEORGE ENESCU, DIMITRIE CUCLIN, GEORGE BREAZUL —

Scanned with OKEN Scanner

MOMENTUL GEORGE ENESCU

Conștiința estetică românească din primele patru decenii ale secolului XX a amplificat și a dus mai departe disponibilitățile creatoare ale gîndirii artistice și ale reflecției teoretice asupra artei. O matură facultate de percepție a ceea ce se constituia ca noutate în spiritul lumii europene se îmbină benefic cu efortul de amplificare a capacității de a asimila elemente și ecouri potrivite cu natura profundă a sensibilităților artistice românești. Ritmurile vieții literare și artistice devin mai intense, gîndirea artistică mai suplă și de mai largă respirație, critica și explicația estetică mai înzestrate conceptual și mai percutante în judecată. Pe de altă parte ea dobîndea o viziune dinamică, istoristă, asupra fenomenului artistic în general, o adecvată înțelegere a imperativelor interioare ale artei, o mai mare capacitate de a introduce, motiva și teoretiza inovația și derogările epocii de la spiritul și litera normelor tradiționale de construcție artistică și de explicație estetico-filozofică. Ea a preluat tradiții artistice și a creat tradiții artistice; a preluat tradiții critice, le-a dezvoltat și a creat altele; a preluat idei filozofice și estetice pe care le-a îmbogățit în ipoteze explicative, în sisteme critice și estetice de audiență europeană și universală și a creat altele: a cultivat interesul pentru noutate în artă și pentru primenire conceptuală în gîndire; a dat, pe liniile ei de configurație, un pregnant relief spiritualității românești, subliniindu-i și adîncindu-i originalitatea. Sînt tot atîtea mărturii de viață spirituală pe care istoria ni le propune astăzi ca exemplară tradiție. Sînt mărturii în care ideile privind sistemul estetic enescian ar putea fi edificatoare pentru rolul cu totul deosebit pe care genialul muzician l-a avut nu numai în relevarea dimensiunii universale a muzicii românești dar și în determinarea unor orientări decisive pentru configurarea fenomenelor specifice muzicii din secolul al XX-lea.

Gîndirea sa estetică deși nu se identifică decît arareori cu aceea a filozofului conceptual, ea exercitîndu-se în principal pe un teren de spontaneitate, de combustie internă, de puternică partici-

pare a unor factori imponderabili ce s-au constituit în creuzetul sensibilității sale extraordinare, al unui temperament și al unei potențialități creatoare ce scapă limbajului noțional, ilustrează, în mod exemplar, asumarea de către compozitor a unora dintre cele mai subtile complexe și semnificative idei și aspecte proprii demersului estetic contemporan și totodată definitorii pentru specificul însuși al procesului de creație muzicală.

„Îndemnat de o idee — spunea George Enescu — o putere nevăzută îți înșiruie imaginile, ți le împletește, și le urzește[26]. Iată un argument în sensul afirmațiilor de mai sus, un gînd prin care compozitorul nostru sugerează dimensiunea fantastică a actului de elaborare a muzicii, un gînd la care, desigur, se referea și Beethoven atunci cînd afirma că domeniul muzicii aparține unor zone mai adînci ale spiritului uman și că, din această cauză nu e ușor să ajungi pe meleagurile împărăției muzicii sale, și la care se referea, de asemenea, și Schopenhauer atunci cînd îi compara pe muzicieni cu unele ființe mediumatice, care, aduse în stare de transă, pot releva și rosti adevăruri surprinzătoare prin spontaneitatea și adîncimea lor. Evident, nu trebuie un efort prea mare de decantare filozofică a unor astfel de cugetări pentru a reține ceea ce este esențial și anume ideea caracterului spontan propriu reflexivității compozitorului, o reflexivitate a cărei finalitate în raport cu omul este contingentă gîndirii conceptuale, dar mult mai largă prin sensurile și semnificațiile, uneori de anvergură cosmică, pe care le conține. George Enescu, deci, face parte din categoria acelor mari genii ale muzicii, începînd cu Johann Sebastian Bach, a căror gîndire estetică este implicită muzicii însăși. În asemenea cazuri — după cum vom încerca să arătăm în cele ce urmează — avem de a face nu cu absența reflexivității de natură estetică și filozofică, cum s-ar putea crede, ci, mai curînd cu dificultatea de a disocia această reflexivitate din complexul de elemente intuitive cu care gîndirea se întrepătrunde intim. Luciditatea, în astfel de cazuri, este o luciditate sui-generis, clarviziunile putîndu-se produce la temperaturile cele mai înalte și neimplicînd detașarea de subiectivitate sau respingerea chemărilor din subteranele psihicului. „Un raționalism imanent locuiește și însuflețește muzica" — spunea Gisèle Brelét, în cartea sa *Estetica și creația muzicală*. Este motivul care l-a determinat probabil și pe Benedetto Croce să afirme că dintre toate operele omului „Cea mai minunată și în ace-

[26] ENESCU, GEORGE, în: volumul monografic *George Enescu*, Editura Academiei, București, 1971.

laşi timp cea mai inexplicabilă este muzica". George Enescu admite faptul că muzica „cuprinde raporturi exprimabile matematic, dar marii muzicieni au fost matematicieni în mod inconştient" — sau, mai precis — sublinia el — spiritul matematic i-a stăpînit întocmai inteligenţei infuze. Dincolo, însă, de aceste speculaţii teoretice, ce este muzica? Răspunsul dat de George Enescu la această întrebare este simplu şi el întruneşte consensul unor adevăruri fundamentale formulate de-a lungul secolelor şi mileniilor: „Muzica este viaţă". Exegeza enesciană, datorată unor cercetători români şi străini, dar mai ales români de indiscutabilă competenţă profesională — Pascal Bentoiu, Ştefan Niculescu, Octavian Lazăr Cosma, Adrian Raţiu, Cornel Ţăranu, Wilhelm Berger, Sigismund Toduţă, Doru Popovici, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Romeo Ghircoiaşu, Viorel Cosma şi alţii — este unanimă în relevarea universului vital al muzicii enesciene; un univers al cărui caracter deschis, polisemic şi ale cărui structuri operaţionale în sinteza limbajului sînt, atît pe planul expansiunii organice cît şi pe cel arhitectonic, cuplu categorial în care Pascal Bentoiu vede, după cum precizează în impunătorul său volum *Capodopere enesciene*, nucleul de bază al dialecticii de constituire a acestui limbaj, mărturisesc o densitate ideatică, informativă şi afectivă ce nu-şi poate avea corespondent decît în fenomenele cele mai adînci şi complexe ale vieţii.

Fiind o ilustrare cu infinite orizonturi estetice, a corespondenţelor afective ale spiritului uman, muzica lui George Enescu include în sine o conştiinţă puternic angajată în lupta pentru cauza omului, a popoarelor, pentru victoria acestora asupra vicisitudinilor de tot felul; conceptul de valoare, într-un fel paradigma sferei umanului — istorie, cultură, acţiune cunoaştere — dobîndeşte, în creaţia sa, elemente ale unei viziuni esenţial umaniste sub raport etic, estetic, filozofic.

Crezînd cu toată convingerea în calitatea etică a muzicii, promovînd ideea potrivit căreia menirea sfîntă a acestei arte este de a-i face pe oameni mai buni, George Enescu a acreditat principiul educativităţii ca raţiune supremă a oricărei arte. Sub acest raport muzica sa cuprinde în subiacent o reţea de idei şi soluţii etice posibile, lasă să se întrevadă, în ea, mai multe căi de acces spre treptele superioare ale universului moral, într-o epocă istorică în care conflictele sociale şi politice începuseră să se aglomereze înfricoşător. Este epoca în care Bartók înregistrează conflictul ce pare ireconciliabil dintre individ şi mediu, creionînd imaginea fragmentării, a fărîmiţării lumii, cum observa un scriitor latino-american, Stravinski şi Paul Hindemith aleg calea „formelor sonore în mişcare", după estetica lui Eduard

Hanslick, sau a „materiei sonore ce se organizează în timp", cum este definită muzica în concepția lui Stravinski, refuzînd, după cum am văzut, confruntarea cu problematica atît de complexă a vieții contemporane. George Enescu, dintr-un unghi filozofic mai profund, readuce cu insistență tema confruntării omului cu destinul, tocmai pentru a sublinia forța și măreția omului. Am în vedere, desigur, opera *Oedip*, poemul *Vox Maris*, într-o oarecare măsură *Simfonia a III-a*. Dar cum se subliniază, în repetate rînduri și în cercetările efectuate deja asupra operei sale, muzica marelui compozitor este, în totalitatea ei, o valoare ce se exprimă pe sine însăși ca realitate spirituală incontestabilă, o valoare ce depășește cu mult definiția leibnitziană a muzicii ca un calcul inconștient.

Desigur, tema adusă aici în dezbatere este imposibil de tratat în limitele acestor rînduri, fără riscul unor aproximări ce ar putea suscita necesare clarificări ulterioare. Voi întîrzia, deci, încă puțin pentru a preciza că muzica lui George Enescu este expresia calității sale umane, deci a unui om individualizat — într-un anumit fel care, în realitatea sa individuală este rezultatul și rezumatul unei întregi situații istorice, naționale și spirituale. Aici își află explicația întregul ei specific. „Este o caracteristică generală — spunea Enescu însuși — ce se desprinde din muzica noastră după cum se desprinde ideea generală dintr-o cugetare: este tristețea chiar în veselie. Sentimentul acesta este imprimat de văile și dealurile noastre, de culoarea deosebită a cerului nostru, de gîndurile care apasă și fac în același timp să se nască în noi un dor ce nu se poate împlini bine[27]. De aici decurge acel lirism visător, cu nuanțe mereu schimbătoare, de aici tendința lui Enescu de a înlocui contrastele puternice printr-o transformare treptată și continuă a substanței muzicale, de aici economia tematică în scopul articulării esențiale a unității dintre organic și arhitectonic. Fundamental în creația enesciană este principiul unității structurale nu în sensul unor structuri care se repetă ci în acela al înglobării în fiecare timp care urmează a întregului bagaj de semnificații al timpului precedent. Este un prezent perpetuu al muzicii ce reamintește de definiția dată de Bergson sufletului omenesc: un rîu ce curge în perpetuă indeterminare.

Încărcătura ideatică, afectivă și informațională a demersului muzical enescian prezintă potențialități expresive infinite, precum infinite pot fi dispozițiile receptoare. O astfel de muzică nu se epuizează în fața audițiilor repetate ci, dimpotrivă, își dezvăluie și mai

[27] ENESCU, GEORGE, în: *Lumina Carașului*, 1930.

mult valențele. Sunetul nu decide asupra identității muzicii, așa cum forma consacrată și abstractă nu poate decide asupra identității autorului sau a operei. Enescu recreează fiecare sunet, fiecare formă sub impulsul fanteziei și inspirației sale și al voinței unice de a articula, cu maximă rigoare, structurile sonore. În felul acesta cîmpul experiențelor sale estetice pare dominat de o perfectă cooperare a impulsurilor creatoare deopotrivă din sfera raționalului și din cea a afectivului, ultimele avînd, deseori, rolul de *„primum movens"*. În fiecare notă care intră în discursul său muzical este detectabilă inerența unei valori de mișcare în funcție de poziția sa armonică, marea putere de armonie enesciană constînd în caracterul ei procesual de adaptare spontană la cerințele conductului melodic. De la cele mai mici entități muzicale, nuclee melodice sau note individuale, la structuri sonore amplu constituite, raportul dintre temă și variațiune se desfășoară la Enescu sub incidența legii temporale care reglementează devenirea însăși a conștiinței, făcînd trimiteri la acea dialectică a fidelității și înnoirii prin care conștiința se edifică pe sine. El a identificat în mod exemplar raportul dintre procesul intern al conștiinței și dinamica formelor muzicale. Pe acest temei, muzica sa are o desfășurare naturală pe care tema pare a o produce printr-un fel de rodire interioară; ea își dobîndește logica, unitatea, coerența și forța cu care legile melodiei se impun întregului său limbaj muzical, tocmai prin această capacitate de a se autogenera și de a se autopropulsa într-o devenire continuă.

Ca și în cazul lui Eminescu, pentru George Enescu a simți înseamnă proporție între eu și univers, de unde și acel echilibru structural al temperamentului său creator.

„Esența și valorile de bază ale culturii românești — observa Tudor Vianu — exprimă un echilibru clasic, un clasicism structural descifrabil de la Eminescu și Grigorescu pînă la Arghezi și Blaga"[28]. Opera lui George Enescu, este, în acest sens, o chintesență a spiritului creator românesc avînd rădăcini adînci în cultura și înțelepciunea poporului nostru și totodată legături freatice cu izvoarele celor mai semnificative și profund umane idei din gîndirea estetică și filozofică a tuturor timpurilor.

„Menirea sfîntă a muzicii este să stingă urile, să potolească patimile și să apropie inimile într-o caldă înfrățire așa precum a-nțeles-o măreața antichitate creind mitul lui Orfeu". Pentru că — ne spune tot Enescu — „muzica este un grai izvorît din inimă și menit

[28] VIANU, TUDOR, în: *Contemporanul*, București, 16 iulie 1969.

s-aducă dragoste şi-nfrăţire printre cei pe care îi despart credinţi, şi obiceiuri deosebite"[29].

Trăind într-o perioadă de puternice frămîntări social-politice, dar şi de avînturi fără precedent în afirmarea spiritului creator, în care direcţiile, curentele şi orientările filozofice au fost, aşa cum am văzut, adesea divergente, conferă un aspect policrom gîndirii estetice, George Enescu, asimilînd, cu forţa geniului său, întreaga respiraţie a mişcării de idei ce avea loc, se impune ca una dintre cele mai reprezentative personalităţi ale culturii naţionale şi universale din epoca contemporană.

„Ce noblețe, ce exemplu!" exclama celebrul compozitor francez Arthur Honegger, referindu-se la George Enescu[30]. Şi Arthur Honegger nu întîrzie a-l situa pe marele nostru compatriot printre cei mai mari maeştri ai timpului. „Îl socot pe George Enescu drept unul dintre cele mai mari genii ale muzicii moderne, în sensul bun al acestui cuvînt", afirma, la rîndul său, Pablo Casals[31].

Astfel de aprecieri sînt, din fericire, foarte multe. George Enescu reprezintă, într-adevăr, o culme a muzicii şi gîndirii muzicale româneşti, momentul ei universal. Opera sa este o convingătoare expresie a originalităţii naţionale izvorîtă din cele mai adînci zone ale spiritualităţii poporului, mărturie a fizionomiei sale morale.

Relaţia naţional-universal se realizează în creaţia enesciană ca o necesitate legică, obiectivă, fiind impusă de valoarea artistică, de originalitatea şi coloratura specifică a operei sale.

Această relaţie apare ca rezultantă a numeroase elemente şi determinante ce se resimt în toate articulaţiile actului de creaţie şi de interpretare artistică.

Trei componente decisive, stau la baza sintezei enesciene: folclorul, cultura populară românească, în primul rînd; experienţa dobîndită de precursori şi asimilată de el în esenţa ei, în al doilea rînd; cuceririle cele mai valoroase ale gîndirii şi tehnicii componistice contemporane, în al treilea rînd.

Muzica lui George Enescu este universală pentru că ea iese din timpul şi spaţiul pe care le exprimă, adăugîndu-se (şi nu topin-

---

[29] ENESCU, GEORGE, Discursul de recepţie rostit în Şedinţa Academiei Române, 1933.

[30] HONEGGER, ARTHUR, *En lissant les „Souvenirs" de Georges Enesco*, în: *Le Figaro litteraire*, Paris, 19 martie, 1955.

[31] IOSIF, SAVA, *Mărturii inedite despre George Enescu*, în: Tribuna, Cluj-Napoca, 29 martie 1982.

du-se) marelui fluviu al culturii umanității ca afluent de cea mai nobilă distincție și cel mai profund sens moral.

„Excepționala valoare literară, sensul profund uman al libretului, corespundea întocmai noblețel de spirit a lui Enescu, calității artei sale. În unitatea sa, opera (autorul se referă la opera *Oedip*), pare născută dintr-o singură voință creatoare care a știut să acordeze vechiul simț, a cărui forță n-a putut fi slăbită în decursul a 23 de secole, la sensibilitatea oamenilor de azi"[32].

Profunzimile stilului enescian implicînd „permanentă întoarcere la izvorul nealterat al substanței muzicale orale"[33], sînt identificabile în zonele adînci ale spiritualității românești. Tendința spre contemplativ, spre evocare, dar cu accente dramatic-meditative, a determinat un rafinament sonor remarcabil, apropiat pînă la un punct de stilul francez, dar deosebit de acesta tocmai prin complexitatea suportului etico-filozofic pe care se întemeiază.

Din acest punct de vedere atitudinea estetică a lui George Enescu se concretizează prin efortul de a realiza sinteze de care am vorbit mai înainte, deși compozitorul a formulat, în repetate rînduri ideea că originalitatea, în cazul creației artistice vine de la sine, ea nu trebuie căutată. „Lucrez încet și în secret, ajung pînă acolo încît ascund de cei apropiați schițele pe care, de altfel nu au nici o dorință să mi le ia. Sînt persecutat de scrupule, dar nu cunosc disperarea; sînt prea umil pentru ca să-mi ofer luxul desperării"[34].

„Fug de facilitate și sînt foarte sever cu mine. Sînt conștient pînă la ultima notă și nu rămîn la ea pînă nu sînt complet mulțumit"[35].

Vitalitatea expresiei, complexitatea limbajului în care Enescu aduce înnoiri substanțiale, lirismul ca reflex al înțelepciunii în fața vieții; configurează profilul unei creații ce nu și-a dezvăluit, încă, din cauze care nu fac obiectul acestor considerații, întreaga ei semnificație.

În constelația marilor săi contemporani — pe care i-am amintit mai înainte — Bartók, Stravinski, Prokofiev, Arnold Schönberg, Paul Hindemith, Malipiero, Casella — el se detașează prin latura etică, prin profunzimile filozofice ale muzicii.

---

[32] RENÉ, DUMESNIL, *Les Concerts-Hommage à Enesco „Oedipe"*, în: *Le Monde*, Paris, 24 mai 1955.

[33] COSMA, LAZĂR OCTAVIAN, Comunicare rostită la Simpozionul de muzicologie organizat între 17—19 septembrie 1981, în cadrul Festivalului Internațional „George Enescu", ediția a IX-a.

[34] ENESCU, GEORGE, în: Monografia *George Enescu*, Editura Academiei, București, 1971, vol. II, p. 155.

[35] Ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

In hipertrofica ei dezvoltare, armonia romantică diferenţiată, multicoloră, pusă în slujba unui individualism dus la extrem, melodia, ritmul, structurile polifonice în înţelesul lor clasic, deveneau din ce în ce mai ameninţate. O nouă concepţie estetică repune în drepturi melodia lui Schönberg, Hindemith, Respighi, Malipiero şi Casella în timp ce Stravinski, care, după cum am subliniat deja, aducea la supremaţie elementul ritmic, extras din ritualurile de dans ale poporului rus. Enescu, ca de altfel şi Bartók, percep folclorul în totalitatea lui, investighează în el nu numai noutatea ci şi, poate în primul rînd, acele structuri de mare specificitate şi forţă expresivă.

Unitatea şi originalitatea ca elemente ale structurii artistice definesc stilul enescian. Presiunea permanentă a necesităţii de a se exprima pe sine — opera de artă nici nu ar fi posibilă în afara unei puternice necesităţi interioare — conferă operei lui George Enescu coerenţă, adîncime, sinceritate.

„Înainte de a scrie *Sonata în caracter românesc* (toate temele îmi aparţin) am aşteptat să se facă în mine fuziunea modului de exprimare românesc, esenţialmente rapsodic, cu natura mea de simfonist înnăscut. Mi-a trebuit o lungă perioadă de asimilare organică înainte să ajung să conciliez, cît mai armonios posibil, aceste două genuri incompatibile în aparenţă"[36]. „Consider muzica, prin esenţa ei, neputincioasă de a exprima ceva, un sentiment, o atitudine, o stare psihologică, un fenomen al naturii etc. — decreta Stravinski"[37].

„Opera lui Bach e palpabilă, materială, umană" — spune George Enescu[38].

„Muzica este expresia pură a unei stări de suflet, afară, firește, de împrejurările în care ea este auxiliară, în teatru de pildă sau cînd, într-o melodie, dă putere de sugestie cuvintelor"[39].

Ar fi, desigur, interesant de făcut o paralelă între Enescu şi Stravinski, ca şi între Enescu şi alţi mari contemporani ai săi. Nu este însă aici locul pentru aşa ceva. În ceea ce-l priveşte pe Stravinski mi se pare util să amintesc un enunţ al lui Lucian Blaga potrivit căruia nu contează — în toate cazurile, subliniez —, într-o operă de artă, ideologia pe care autorul o afirmă, ci aceea pe care o investeşte în opera respectivă.

Muzica este fără îndoială singurul domeniu în care omul realizează prezentul, un prezent, însă în care se subsumează trecutul şi

[36] Ibidem.
[37] STRAVINSKI, IGOR, *Chroniques de ma vie*, p. 196.
[38] ENESCU, GEORGE, *op. cit.*
[39] Ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

în care se află şi embrionul viitorului. Creaţia lui George Enescu ne demonstrează acest adevăr; stăpîn pe forţele primare, potenţiale, susceptibile de a deveni muzică adevărată, George Enescu nu cedează nici o clipă tentaţiei spre facil. Este chiar conştient de o anumită criză a artei, nu însă a valorilor acesteia.

„Chiar în artă, chiar în muzică armonia care împacă şi care poate îmblînzi, în credinţa celor vechi, şi fiarele, a dispărut. Legenda lui Orfeu este uitată! Lumea de azi este agresivă. Nu se aud decît marşuri militare, zgomote de maşini, de oţel, de uruituri de motoare. Muzica adevărată a fost uneori invadată de această dezlănţuire mecanică: Honegger, cu al său *Pacific*. Muzica actuală predominant ritmică, brutală, exasperată, e o mărturie a forţei şi mecanicii. Unde este adevărata adîncime a artei, lirismul? Este ridiculizat sau considerat ca nedemn de a face parte dintre lucrurile care pot fi respectate. Debussy a murit la vreme. Se simţea de altminteri depăşit. A venit Stravinski. Acesta din urmă a fost invadat de imitatori. Dar poziţia aceasta nu e deloc comodă. Stravinski, îşi schimbă stilul la fiecare nouă operă... în general însă, lumea de astăzi este invadată de manifestări brutale. În literatură bănuiesc un fenomen asemănător"[40].

Unde este lirismul, adevărata adîncime a muzicii? se întreba Enescu. Răspunsul se află în creaţia sa, în inegalabila *Simfonie de cameră*, în *Sonata în caracter popular*, în *Simfonia a III-a*, pe cerul căruia conştiinţele însîngerate în primul război mondial redobîndesc liniştea şi încrederea în sensul vieţii, în linişte; el se află în profunzimile incomensurabile ale capodoperei sale *Oedip*.

„Caracteristic pentru noţiunea de stil — remarca K. Vossler — este că pînă şi cea mai mică componentă a formei e străbătută şi susţinută de aceeaşi intenţie artistică — cea care însufleţeşte întregul. George Enescu avea această vocaţie a detaliului care îl concentra asupra fiecărei note din alcătuirea unui discurs muzical. „Acela care poate simţi această armonie ce se traduce printr-un raport precis între sunete, printr-o scurgere de succesiuni de vibraţii, întrerupte de pauze ce dau un sens auditiv dincolo de senzaţia propriu-zisă, acela are chemarea de a crea"[41]. „Chestiunea e că odată percepută impresia nervoasă, acea gîdilitură delicioasă eufonică — să rămîie

[40] ENESCU, GEORGE, *Rampa Nouă ilustrată*, 1916, (103).

[41] ENESCU, GEORGE, volumul monografic *George Enescu*, Editura Academiei, Bucureşti, 1964.

intactă măreția filozofică a concepției ce-și înalță mintea în sferele albastre"[42].

Este impresionantă unitatea organică între cugetarea și opera enesciană, între concepția sa estetică și valoarea, sub raport estetic, uman, a operei sale. Dragostea pentru oameni, dragostea și admirația nețărmurite față de țara sa, față de cultura ei, ideile păcii, ale înțelegerii, vizează însuși modul său de a simți, de a gîndi și de a se exprima, vizează esența revelatoare pentru apartanența la un spațiu geografic și unui timp istoric precis.

Un izvor nesecat de învățăminte rămîn operele și pilda activității sale, „minunat în toate astea este faptul că nici un minut nu poți bănui muzicianul de o simplă căutare a originalității — sublinia Emma Piel în legătură cu opera *Oedip*. Totul în *Oedip* are în mod precis rațiunea de a exista, răspunde unei necesități absolute; totul, într-un cuvînt, este inspirație: nobilă, puternică, grandioasă, tulburătoare prin intensitatea tragismului"[43].

Enescu însuși se confundă cu eroul său, cu opera sa. Opțiunea sa pentru muncă necurmată, vocația sa umanistă, patriotismul său, sinceritatea și profunzimea atitudinii sale creatoare rămîn pilde de dăruire și de neobișnuită capacitate de pătrundere în esența lucrurilor și fenomenelor.

MOMENTUL DIMITRIE CUCLIN

Există — observa André Gide într-un studiu de tinerețe — două tipuri de personalități: unele care pun probleme noi, altele care propun soluții și interpretări noi. Am impresia că Dimitrie Cuclin reunește, într-un mod cu totul ieșit din comun, ambele tipuri. Cercetările întreprinse asupra operei sale, cu deosebire din momentul declanșării inițiativelor prilejuite de sărbătorirea, în 1985, a 100 de ani de la nașterea sa, în pofida unor prejudecăți încă existente care se încăpățînează să-i învăluie în ignoranță opera și personalitatea, pun în evidență un gînditor de excepție, un muzician-savant de tip

[42] Ibidem.
[43] PIEL, EMMA, *Aspecte ale esteticii moderne*, Edit. Meridiane, Buc., 1974

Scanned with OKEN Scanner

renascentist care a săvîrşit una dintre cele mai spectaculoase aventuri spirituale din primele şapte decenii ale acestui secol. Copleşitoare prin profunzimea şi amplitudinea mobilurilor ce i-au animat spiritul creator şi i-au inobilat gîndul cu care a forat în straturile cele mai adînci ale spiritului Dimitrie Cuclin face parte, tocmai datorită complexităţii sale, din categoria acelor spirite în jurul cărora punctele de vedere nu se pot acumula — şi cred că nici nu trebuie să se acumuleze — pe terenul complezenţei celebrative. „Şi procedeul negaţiunii — spune Cuclin însuşi — este o cale de afirmare a adevărului. Pentru descoperirea şi afirmarea adevărului, însă, este nevoie de logică. „Simţurile singure sau chiar şi cu ajutorul aparatelor, instrumentelor şi calculelor ştiinţifice — precizează el — nu sînt autentice mijloace de cunoaştere a adevărului, ci împletite ziduri de ascundere a acestuia, ziduri pe care le sparge numai logica"[44]. Logica, deci, este calea de pătrundere în templele adevărului, de transgresare a aparenţelor, a acelor „realităţi" din sfera reprezentărilor subiective.

Constrîngînd infinitul în „punct" şi eternitatea în „clipă" Dimitrie Cuclin deschide orizonturi nebănuite pentru înţelegerea mecanismelor lumii şi ale universului: Negarea mişcării în spiritul ensteinian şi a continuităţii ei, după Bergson, rămîn probleme deschise în timp ce gîndirea lui Cuclin îşi găseşte imaginea semnificativă în fenomenul reducerii tuturor posibilităţilor muzicale în spaţiul, funcţional nul, al „octavei", precum şi în infinitul comun desfăşurării sistemului atît cel muzical cît şi cel universal cu precizarea că desfăşurarea infinitului complex universal se produce spiraloform.

Logica este arma de luptă a gînditorului-filozof şi deopotrivă a compozitorului. Momentul construcţiei muzicale după un sistem de gîndire prestabilit este, la Dimitrie Cuclin, prevalent. Nu mi-am propus însă, aici şi acum, o analiză în detaliu a operei compozitorului şi filozofului.

In cele ce urmează mă voi opri numai asupra unor aspecte — cred semnificative — ale gîndirii sale estetice şi filozofice, domeniu în care ideile savantului s-au structurat într-un sistem filozofic original, unitar, perfect articulat în detaliile lui şi deosebit de coerent în raport cu ideea fundamentală pe care se întemeiază, aceea a funcţionalismului: muzical, psihologic, universal.

Am mai amintit faptul că în contextul gîndirii estetico-muzicale din primele decenii ale veacului nostru, Dimitrie Cuclin este, alături

---

[44] CUCLIN, DIMITRIE, *Fenomenul Cuclin*, autoportret estetico-filozofic, mss. în colecţia Vladimir Maşala.

Scanned with OKEN Scanner

de George Enescu în compoziție, cel mai de seamă muzician român care a ridicat cugetarea românească despre muzică la nivelul gîndirii estetice și filozofice universale.

Pornind de la premiza că muzica este o interpretare specifică a existenței umane, că în ea se afirmă o atitudine față de viață, Dimitrie Cuclin nu s-a putut mulțumi cu concluzia potrivit căreia simpla inspirație din folclor va putea garanta perenitatea și universalitatea operei de artă. Tendința de apropiere a compozitorului de mediul spiritual autohton susținută de George Breazul și dusă de el pînă la vecinătatea sintezei dialectice dintre particular și universal, individual și general, constituie punctul de plecare în estetica cuclineană. Este doar punct de plecare, întrucît elementul precumpănitor național folclorist îl împiedica să înțeleagă însemnătatea universului uman ca țintă supremă a marilor creații, ca și rolul pozitiv al interferențelor și comunicării dintre diferitele culturi naționale.

Ampla forță de generalizare a muzicii lui Bach și Mozart ar fi fost de neconceput fără asimilarea influențelor italiene și franceze în vreme ce Berlioz și Franck — de pildă — și-au întemeiat stiluri de creație pe influențe primite din partea gîndirii muzicale germane. Dimitrie Cuclin depune, astfel, eforturi stăruitoare pentru ridicarea conceptului de național la raportul logic, dialectic cu universalul corespunzător evoluției, în creație, de la pitoresc și provincial, la esențialitate și universalitate. El răspunde astfel unor întrebări cardinale ale esteticii, valorificînd în mod eminent cuceririle gîndirii filozofice și muzicologice ale epocii.

Discipol al lui Dimitrie Kiriac și continuator al sistemului sever al lui Vincent d'Indy, conducătorul Scholii Cantorum din Paris, muzicianul român privește destinul propriei creații ca și pe cel al muzicii românești în general, sub specia artei ca activitate spirituală legată de existența umană. Modul de referință în gîndirea sa se desfășoară de la universal la național și apoi la individual, arta muzicală fiind integrată în sistemul unic al existenței. Înțeleasă de Vincent d'Indy într-un mod teist, legătura dintre artă capătă în concepția elevului său român o explicație mai profund filozofică, în care pot fi desluşite aspecte ale contradicției dintre idealismul platonician și dialectica lui Hegel, în confruntarea cu principii ale unei estetici realist umaniste.

Deși format la școala franceză, Dimitrie Cuclin se înrudește prin stilul său de gîndire cu spiritualitatea germană, patosul metafizic din concepția lui Schelling, Hegel și Schopenhauer cu toate elanurile, dar și cu nebulozitățile sale, apărînd ca o trăsătură a

Scanned with OKEN Scanner

Tratatului său *de estetică*, cea mai importantă lucrare, în gen, din literatura noastră estetică. Rigoarea logică, elevația cvasiprofetică, verva polemică se contopesc la Dimitrie Cuclin într-un aliaj original, de ținută academică. În vreme ce George Breazul continuă filonul psihologist al muzicologiei germane, Dimitrie Cuclin dezvoltă metoda cercetării și explicării filozofice conturată în estetica gînditorilor amintiți. Opiniile sale se încheagă într-un vast sistem ale cărui argument, laturi, secțiuni, sînt orînduite cu siguranță de arhitect. Muzica este înțeleasă de Cuclin ca o părticică a vieții și armoniei universale, ca un fragment dintr-un „mare tot" a cărui perfectă ordine o reflectă. Evident, în lumina unei atari concepții, definirea afectivistă a muzicii, ca expresie a „Dinamicii sentimentelor" a „talazurilor psihice" (G. Breazul), va apărea cu totul limitată, deoarece ea presupune valori ce depășesc domeniul sensibilității individuale. Interpretînd muzica pe linia „revelației" mai înalte decît „înțelepciunea" (Beethoven) dar trecînd-o prin sita hegeliană a spiritului absolut și a voinței universale schopenhauriene, Dimitrie Cuclin vede în această artă expresia unei forțe transcedentale „Ființă metafizică"[45], așa încît autorul ar fi putut spune, la fel ca Spinoza (tocmai de aceea bănuit la vremea lui de ateism camuflat): *„Deus sive natura"*. După Cuclin existența, viața sînt reflectate într-un sistem de legi considerate de el ca imuabile dar care pot fi descoperite și însușite de către om. Criteriul artei, al frumosului este criteriul vieții însăși, tendința acesteia de a triumfa asupra a tot ceea ce anulează viața. „Arta presupune — după cum ne asigură autorul — mentală concepție, cunoaștere voluntară, abilitate în creație în vederea realizării, iar «estetica» cunoaștere, simț, voință și abilitate în selecționarea elementelor și procedeelor de constituire a stărilor și mișcărilor, ideilor și dezvoltărilor capabile de a produce în operă frumosul după cea mai avansată concepție a lui". Interesantă este și definiția pe care Dimitrie Cuclin o dă frumosului ca „vivantă aureolă de farmec și colorit în cele mai excelente condițiuni de viață ale lor", pentru că „arta, frumosul implică viață în plină desfășurare, activitatea constructivă, organizată, pe cînd haosul, dezorganizarea, moartea, sînt generatoare de urît, se identifică chiar cu categoria estetică a urîtului, a neartisticului. Urîtul, moartea pot intra în domeniul artisticului: de pildă în tragedie, dar numai cu sensul etic și estetic de a sublinia prin contrast valoarea vieții, a adevărului, a binelui. Gînditorul integrează sistemul estetic în sistemul vieții reale, și amîndouă în sistemul existenței

[45] Toate citatele din CUCLIN sînt extrase din *Tratatul său de Estetică*, Craiova, 1933.

Scanned with OKEN Scanner

universale al cărui suprem principiu este, în concepția sa, organizarea, forța constructivă. Însuși sunetul muzical este o componentă a realității, un dat al vieții, care capătă prin aportul organizării, prin elanul subiectiv al creatorului o funcție, o semnificație estetică. Afirmația că „nu unda sonoră este mediul muzicii ci infinitul sistem de funcțiuni" trebuie înțeleasă ca un efort de ridicare a finalității muzicii de la materialul sonor la eficiența semantică, expresivă, artistică a acestuia. În sistemul de gîndire al lui Cuclin funcțiunile nu sînt categorii estetice abstracte ci „manifestări ale bucuriei și întristării ori durerii, ale întunericului și luminii, disperării și nădejdii, iubirii și urii, infernului și paradisului". Este vorba deci de funcții psihologice reale, de stări de spirit care generează idei, sentimente, atitudini. „Și personagiile lui Corneille — ne asigură autorul — sînt deasupra umanității și nu mai puțin umane, totuși. Ele sînt niște armonice gigantice aparținînd realității".

Fără îndoială Dimitrie Cuclin este cel care a pus la noi bazele unei înțelegeri elevate a muzicii. Esențială este ideea de integrare a muzicii într-un vast sistem în afara căruia ea n-are putea fi înțeleasă în rațiunile ei fundamentale. Idee generoasă, fecundă, mai ales dacă forțele în al căror context este situată nu sînt abstracțiuni palide, ci realități umane palpitante. Muzica nu este înțeleasă de el numai ca o expresie a pornirilor afective, mai mult sau mai puțin vagi, ci ca o reflectare a forțelor majore ale existenței. Prin aceasta sistemul creat de Cuclin reprezintă o continuare logică a gîndirii filozofice și estetice pozitive din toate timpurile.

De la Platon și Aristotel, două dintre personalitățile dominante ale cugetării elene, pînă la Kant și Hegel, Debussy, Schönberg, Webern și alții, perspectiva a cîștigat în adîncime și amploare, în schimb a complicat posibilitatea de explicare. Faptul apare normal dacă ne gîndim la extraordinara varietate de forme, modalități și sensuri ce le-a dobîndit muzica în acest răstimp. Lărgind considerabil unghiul din care era înțeles conținutul și menirea muzicii, scoțînd la iveală legăturile ei cu întreaga viață a spiritului uman, Dimitrie Cuclin n-a făcut altceva decît să continue pe linia reflecțiilor unui Aristotel sau Diderot, Hegel sau Schopenhauer, în noile condiții pe care i le oferea practica muzicii din secolul al XX-lea. În muzica românească el a fost primul muzician din primele decenii ale veacului care sesizînd cei doi poli — universalitate și etnicitate — s-a apropiat cel mai mult de interpretarea dialectică a raporturilor dintre cele două tendințe, care dominau cugetarea românească despre muzică. Autorul căruia nu i-a fost, desigur, străină viziunea hegeliană a unității for-

Scanned with OKEN Scanner

țelor contrare, implică naționalul în universal, ca laturi ale aceluiași proces de dezvoltare și afirmare a spiritualității umane.

Raportarea fenomenului la universal are la Dimitrie Cuclin și un sens istorist, ea presupunînd integrarea operei în lanțul evoluției — mijlocul cel mai eficace de a stabili cît de organic este procesul dezvoltării. Autorul schițează o frescă vie a istoriei muzicii cu luptele dintre vechi și nou care i-au stimulat evoluția. În zugrăvirea acestui proces istoric el dovedește o remarcabilă suplețe dialectică, așa cum se poate vedea din rîndurile consacrate de el ideii de decadență, supusă unor critici nimicitoare de către spiritele dogmatice: „Întotdeauna a fost necesară o decadență pentru a putea fi provocată o reînnoire, mai răscumpănitoare decît toate stările de mai înainte și, în orice caz, proporțională în evoluțiune cu profunzimea decadenței care a precedat-o. Mai mult — lucru la care omenirea nu se prea gîndește adesea — chiar decadența, în mic, îndeplinește un rol în generalul mers uman către progres, producînd anumite feluri de material întrebuințat la ridicarea viitoarelor monumente de creație. Chestiunea este pentru noi, să nu pierdem niciodată, în entuziasmul nostru pentru Frumosul, Binele, Adevărul, inclusiv acea cunoaștere a minții necesară să ne facă a descoperi ce avantaje directe ori indirecte putem scoate pentru triumful nostru moral din decadențele, dezastrele și ruinele de toate felurile". Ideea de dezvoltare a muzicii i se pare, ceea ce și este, incompatibilă cu încremenirea în forme tradiționale: „Numai un dușman al omenirii ar putea să lupte pentru o tradiție care ar putea fi o tradiție falsă, inferioară în orice caz, unei noi progresive concepții de artă".

Sunetul muzical — ne asigură Dimitrie Cuclin — este o construcție echilibrată în funcții expresive, expansive și depresive, iar funcția expresivă de forță sau culoare, de sensibilitate, a muzicii este identificată cu necesitățile structurale de a reda psihicul uman. Actul creator este definit de el ca un fapt ce exprimă prin excelență, viața: „A crea înseamnă a elibera și a chema la viață individuală, simplă ori complexă, ființe din promiscuitatea plastică; sunetul muzical din zgomotul dureros și neinteligibil; o compoziție muzicală în care sunetele se adună laolaltă în ființe, idei și ideile se multiplică pe ele însele într-un fel de viață socială[46].

În opoziție cu sunetul muzical a cărui virtute este expresivitatea, zgomotul este considerat de Cuclin ca negare a artisticului „o în-

[46] DUMITRESCU, MARIANA, în: *Pagini din Istoria muzicii românești*, vol. I, de George Breazul, Edit. Muzicală, Buc., 1966, prefață și ediție îngrijită de Vasile Tomescu.

grămădire de armonice deconectate şi chiar de centre vital-dezarmonizate. Este evident că punînd, în zgomot speranţa oricărei îmbogăţiri muzicale, înseamnă a distruge orice posibilitate de expresivitate inteligibilă, de viaţă". Direcţia unică spre care trebuie să meargă întreaga contribuţie artistică este aceea militant-umanistă şi optimistă.

Pentru a triumfa efortul uman în genere şi astfel şi cel artistic are nevoie de luptă, de sacrificiu. „Adesea — spune Cuclin — un maximum de putere a afirmării nu poate fi obţinut decît printr-un procedeu al negaţiunii".

Imagine a vieţii, arta nu este însă un simplu reflex al realităţii, ci exercită asupra acesteia o influenţă activă transformatoare.

Perspectiva filozofică îi dezvăluie lui Dimitrie Cuclin şi criteriile de apreciere a formelor muzicale. Aici, după ce reconsideră consideraţii existente în filozofia antică cu privire la corespondenţa posibilă dintre melodie şi anumite stări sufleteşti esteticianul dă formelor muzicale o explicaţie de real interes teoretic. El vede, de pildă, în forma de sonată „o alcătuire *nec plus ultra*" a logicii, corespunzătoare întregului mecanism al vieţii.

Prima idee ca organizator al operei întregi, o fiinţă vie avînd a crea toată viaţa acesteia, trebuie să fie în cel mai mare grad caracteristică, impresionată, puternică prin natura-i de concentrată iniţiativă şi dinamism — cel puţin în proporţie cu întregul. Viaţa se exprimă printr-o expansiune către lumină; din întunericul pămîntului, zero gravitaţional al vieţii, răsare, deasupra nivelului lui, firul de iarbă, cercetînd strălucirea dominantă a soarelui şi taina sublimei providenţe. Iată o veritabilă tendinţă de modulaţie către cvintetele superioare, a căror expresie cea mai puternică este chiar prima D (dominantă). Sigur că mersul tonal expansiv al formei sonatei poate să fie şi opus (de la lumină la întuneric, de la D la S.D.), dacă concepţia psihică a ideilor noastre o cere; sonata este accesibilă tuturor felurilor de dramatizare (în legile strict simfonice) a ideilor ei constructive. Viaţa mai este şi contrast. Şi acest aspect al ei impune o idee, a doua într-un caracter contrar celui al primei idei. Şi contrar forţei, este sensibilitatea... etc". Dialectica contrariilor guvernează concepţia lui Cuclin, în legătură cu arta şi viaţa. Mişcarea prin caractere contrastante, — spune el — este legea fundamentală a compoziţiunii muzicale şi nu putem obţine caractere în acelaşi timp contrastante şi unitare decît în conformitate cu legile armoniei.

Principalele categorii ale gîndirii şi practicii muzicale s-au constituit în procesul istoric de elaborare a formelor cerute de necesitatea exprimării unui conţinut de viaţă în permanentă schimbare, devenire.

Scanned with OKEN Scanner

„Legile artistice înseamnă ceva mai mult decît legile naturale ale funcțiunilor muzicii și viața transcedentează însăși aceste legi superioare". Manifestarea de sine a compozitorului, înnoirile limbajului sînt admise de Dimitrie Cuclin doar în cadrul acestei obligativități. Supremul „lucru" prin ale cărui infinite multiplicări se dezvoltă muzica este organizarea tonală cu ierarhia ei de funcțiuni, cu ciocnirile dintre expansiune și depresiune, lumină și întuneric, ciocniri rezolvate, după cum am mai spus, în ideea de viață, echilibru, armonie. De esență cvasidivină, trăgîndu-și rădăcinile din ordinea naturală a lucrurilor, funcționalitatea tonală reprezintă după Dimitrie Cuclin un imperativ absolut, contrariul lui echivalînd cu distrugerea autenticei frumuseți muzicale. Obligația necondiționată de supunere la centralismul tonal nu contrazice cu nimic nevoia liberei exprimări a artistului: căci, zice Cuclin, „aceste reguli ca și multe altele, în acord cu armonia naturii, sufletului și vieții... ușurează mai curînd orice realizare muzicală de geniu, din cauza mlădierii și elasticității lor nelimitate". În acest sens el vede posibilitatea unei nelimitate înnoiri a organizării funcțional-tonale pe care ne-au transmis-o clasicii, fapt pentru care, o inovație în afara acestei structuri, i se pare „o monstruozitate, o crimă împotriva naturii".

Evident, aici esteticianul dă dovadă de o curioasă închistare, deoarece în altă parte tot el consideră și, nu fără temei, că evoluția formelor și limbajului muzical este în primul rînd o consecință a evoluției, a ideilor și sensibilității artistice.

„Cu materialul simțurilor și al gîndurilor noastre vii, organizate, noi compunem adevărata muzică, iar nu cu sunetele muzicale, la masa de lucru ori la pian. În muzică — spune el mai departe mărturisind o concepție de adevărată ținută științifică, materialistă — forma urmează pas cu pas fondul, nu numai în detaliile ci și în ansamblul lui; un rezon mai mult pentru a înlătura orice temere, orice pericol de obstruare a facultăților de inspirație și creațiune. Același resort al transformării vieții cu repercusiuni în viziunea noastră despre lume și în concepția despre artă determină raportul dinamic între tradiție și inovație: „Noi forme de expresie artistică nu se pot inventa arbitrar, ci sînt rezultatul reacțiunii vechilor forme prin prisma noilor necesități sufletești ale omenirii; apoi aceste necesități ale spiritului omenesc în progres nu anihilează necesarmente pe cele vechi, dar transformă și adaptează, amplifică vechile mijloace în conformitate cu noul spirit". Mergînd pe linia acestor considerații a căror valoare nu mai are nevoie de comentarii, gînditorul muzician, face interesante referiri și asupra criteriilor care trebuie să guverneze apre-

Scanned with OKEN Scanner

cierea valorii artistice". „Valoare durabilă, permanentă a unei opere de artă — spune el — nu rezidă în efectele ei de suprafață, în exagerarea proporțiilor lucrurilor inventate, în înscăunarea succeselor zgomotoase, în violența revoluțiilor absurde și, independent de bogăția, chiar organizată a sensibilității și culorii — ci în soliditatea semnificației interioare a acelei opere, ca și alcătuirii ei arhitecturale, una condiționată, chiar de cealaltă". Dacă în evoluția stilurilor și a genurilor legile limbajului muzical au o independență relativă, hotărîtoare pentru progresul artei muzicale, pentru perfecționarea sistemelor de elaborare muzicală ele sînt temeiurile estetice, de dramaturgie și expresie ale muzicii: „Un ansamblu contrapunctistic reprezintă o simțire, deși divers pulsată, comună mai multor individualități componente ale ansamblului. Aceleași personalități individuale pot fi uneori accentuate de o diferență de temperament sau sens, ceea ce produce imitațiile prin argumentare, diminuție, mișcare contrată etc.

Interesante și contrazicînd în esență chiar concepția proprie, sînt reflecțiile lui Dimitrie Cuclin în legătură cu definirea muzicii, pe care el o vede, în mod normal legată de realitate, de viață pînă la formele cele mai concrete ale acestora. „Muzica pură nu există — afirmă el cu hotărîre. Orice muzică are un motiv literar, poetic, dramatic, folozofic. Numai un adevărat muzician transformă un astfel de motiv în motive muzicale apte a fi tratate exclusiv conform legilor artei muzicale". „Nu este vorba aici de o preluare la dimensiunile secolului al XX-lea a viziunii sincretice a muzicii de la vechii eleni, care, după cum se știe, vorbind despre muzică, vorbeau implicit despre poezie și dans. Dimitrie Cuclin precizează că „orice formă muzicală care, spre a fi înțeleasă, necesită un ajutor literar, este o formă rea". Autorul distinge patru cazuri, în evoluția muzicii, care relevă trepte ascendente pe drumul independenței artei sonore: faza întîia, a subordonării muzicii față de text, cu toate sforțările de emancipare ale sistemului contrapunctic, faza a doua are rol de tranziție, corespunzînd momentului de introducere a instrumentelor în muzica vocală, faza a treia marchează eliberarea muzicii de rigorile semantice și structurale ale textului și aspirația formei supreme de sonată, iar faza a patra, cînd artele se reunesc guvernate de legile muzicii atît pe plan simfonic cît și pe cel dramatic. „Aceasta a putut s-o înțeleagă Wagner, aplicînd realizării muzicale dramatice procedeele simfonice, semn al plasticității plus, grație leitmotivului — unitatea materială și furnizînd acțiunea și lirismul recitativului într-un sens unic și continuu păstrîndu-și în fond și în substanță unitatea

Scanned with OKEN Scanner

prin toate evoluțiile aceluiași fond și aceleași substanțe adaptate nevoilor dramatice ori lirice".

Formele muzicale clasice de mare complexitate și semnificație își au rațiunea în însăși dezvoltarea gîndirii filozofice și artistice a omenirii: „Progresul muzical nu este o simplă poveste cu zîne. Deja și-a cucerit un drept la considerația claselor intelectuale sociale, politice ale lumii".

Prin operele sale teoretice ca și prin experiența propriu-zisă a compoziției sale, Dimitrie Cuclin și-a croit un merit esențial în istoria gîndirii estetice românești prin indemnul la înțelegerea muzicii de pe poziția unor imperative superioare — filozofice și estetice — și în contextul proceselor istorice universale. Felul în care el pune problema esenței muzicii și limbajului muzical corespunde în cel mai înalt grad naturii temporale, procesuale și dinamice a acestei arte, idealul muzicii clasice găsindu-și în estetica sa o pregnantă formulare teoretică.

Depărtarea, în timp a momentului Cuclin permite astăzi stabilirea unei perspective istorice normale, dă posibilitatea evaluării juste a operei sale și de a-i recunoaște și anumite limite. Nu este vorba de a descoperi cu orice chip vicii interne și contradicții ale sistemului său de gîndire cît, mai curînd, de a aprofunda împrejurările istorice în care acesta s-a format și care au făcut ca el să accentueze mai mult asupra unor aspecte impuse de spiritul și tendințele estetice ale vremii sale. Sînt tendințe și orientări care în mod firesc s-au schimbat în ultimele decenii, ceea ce dezvăluie precaritatea unor atitudini și postulate estetice pe care le-a formulat. Inflexibilitatea sa față de unele fenomene ale muzicii secolului XX pe care le înscrie în categoria dezastrelor, a haosului fără ieșire, nu pare a fi concordantă cu marile idei ale sale privind procesualitatea de esență dialectică a fenomenului muzical.

MOMENTUL GEORGE BREAZUL

Un loc aparte în gîndirea teoretică muzicală românească în perioada anilor 1920—1960, perioadă în care valorile definitorii ale muzicii abordează deopotrivă și în corelație, structura și sensurile culturii naționale ca și cele ale artei universale, îl ocupă

Scanned with OKEN Scanner

Breazul. Este momentul în care, în general, conştiinţa europeană este zguduită de conflictele sociale din ce în ce mai puternice şi pe care arta ca fenomen cu determinare socială avea să-l reflecte în modalităţi de expresie ce tindeau spre dobîndirea caracteristicilor fundamentale ale unei arte universal valabile; mutaţiile radicale, sub aspectul originalităţii şi al forţei de expresie reprezentate în planul creaţiei de activitatea lui George Enescu, au fost de natură să favorizeze — am văzut acest lucru şi în cazul Cuclin — şi preocupările teoretice ale lui George Breazul, muzician al cărui aport avea să contribuie la ridicarea acestei activităţi la înălţimea estetică şi analitică a muzicologiei europene a vremii.

Faptul devenea posibil prin cucerirea marilor terenuri ale filozofiei şi tehnicii muzicale şi totodată prin orientarea ideilor estetice în direcţia pregătirii şi susţinerii şcolii muzicale naţionale ca emanaţie spirituală a poporului român. Muzica apare astfel din ce în ce mai preocupată de probleme majore permiţînd şi din acest punct de vedere, comparaţia pe plan internaţional. Lărgirea viziunii estetice era însoţită şi de o mai profundă înţelegere a dimensiunii mesajului uman comunicabil prin muzică. Opere ca cele ale lui George Enescu *(Oedip, Suita I, Sonata III, cu caracter popular)* ca şi ale altor compozitori români ca Alfred Alessandrescu, Marţian Negrea, Sabin Drăgoi, Mihail Jora sintetizează strălucit cuceririle predecesorilor, deschizînd în acelaşi timp larg porţile spre universalitate. Tendinţa spre un punct de vedere universalist vizînd problemele fundamentale ale muzicii, al cărui exponent a fost Dimitrie Cuclin, se suprapune curentului psihologist din gîndirea estetică a primelor decenii ale secolului al XX-lea, curent dus de George Breazul pînă la cele mai înalte consideraţiuni teoretice.

„Ce m-a impresionat totdeauna la acest om — mărturisea poeta Mariana Dumitrescu —, a fost pasiunea lui pentru idee, năzuinţa lui de a cuceri adîncimi şi înălţimi la care puţini contemporani visau, pofta lui nesecată de a sădi şi răsădi grădini interminabile de ştiinţă subtilă şi cinstită[47]. O ştiinţă subtilă şi cinstită al cărei perimetru de investigaţie cuprinde domeniile vaste ale muzicologiei şi esteticii muzicale, ale istoriei şi etnografiei muzicale, ale pedagogiei.

George Breazul introduce în gîndirea teoretică muzicală criterii riguros ştiinţifice încadrate unei viziuni dialectice. Preocupările sale atît sub raportul strict al cercetării muzicale cît şi al concepţiei

---

[47] BREAZUL, GEORGE, Schiţă monografică, reluată în prefaţa volumului I al cărţii *Pagini din istoria muzicii româneşti* (vezi supra).

de cercetare evidențiază o solidă pregătire teoretică, suplețe în gîndire și sistem de referințe culturale, filozofice și muzicale în care se încorporau orientările și curentele cele mai semnificative ale epocii. Încercările de depășire a unor limite existente în mișcarea de idei estetico-filozofice din lumea contemporană sînt implicite efortului său de a îmbrățișa modele metodologice diverse, de la analiza psihologică la cea logică sau lingvistică, de la hermeneutică la structuralism. Prevalentă, însă, la George Breazul, rămîne analiza psihologică, determinată de credința sa nestrămutată în capacitatea poporului de a primi impresiunile frumosului muzical și de a fi sub minunata lor înrîurire. „În tot cursul carierei mele — nota el în 1949 — am fost preocupat de ridicarea prestigiului artei muzicale în cultura românească (...) să înlătur ponosul ce acoperea munca pe tărîmul artistic și științific al muzicii și să apăr pe reprezentanții ei — creatori, interpreți, profesori, ucenici — de umilința în care se aflau (...) am încercat să prezint specialitatea mea în lumina proprie valorii culturale pe care o reprezintă muzica, străduindu-mă să integrez faptul muzical în ambianța sa firească, umană, socială și psihologică din care provine și în care este menită a-și duce existența"[48].

Breazul militează, deci, pentru educația maselor. „Productul cultural — arată el în ziarul *Cuvîntul* — nu trăiește decît prin comuniunea socială, cînd devine bun al societății, al maselor"[49]. „Concepția lui George Breazul — cu privire la educația estetică a maselor — constă în aceea că muzica în școală nu reprezintă nici teorie, nici virtuozitate pură: cu ajutorul muzicii școala trebuie să fie și mai strîns legată de popor, de omenire"[50].

Orientarea predilectă a cercetătorului spre folclor, în care sălășluiesc temeiuri etnice și sociale solide, îi prilejuiește observații de mare finețe și în ceea ce privește suportul psihologic al cîntecului țăranului român.

„Cîntecul nu este neutral, independent de împrejurările în care a fost plăsmuit, izvodit; nici nu se cîntă oricînd, indiferent de stările sufletești sau circumstanțele psihice, individuale sau sociale, care au contribuit la crearea lui"[51].

Ideile și contribuțiile lui George Breazul concentrate în întreaga lor substanțialitate în *Patrium Carmen* privesc elementele de struc-

[48] BREAZUL, GEORGE, ziarul *Cuvîntul*, 18 nov. 1929.
[49] BREAZUL, GEORGE, *Patrium Carmen* (cea mai importantă moștenire muzicologică lăsată de autor), Scrisul românesc, Craiova, 1941, p. 275.
[50] Ibidem, p. 100.
[51] Ibidem, p. 89.

Scanned with OKEN Scanner

tură ale cîntecului popular, cu motivaţiile lor psiho-sociale, privesc aspectele cele mai diverse ale specificului naţional în creaţia muzicală, raportul dintre tradiţie şi inovaţie, dintre conţinut şi formă etc. „Toţi factorii care hotărăsc asupra vieţii sufleteşti în general şi asupra celei muzicale în special, într-un anumit grup social şi într-un anumit timp, trebuie consideraţi ca avînd puterea şi rolul de a modifica, a păstra, a clarifica şi a diferenţia muzica regiunii respective"[52].

Elementele de structură ale cîntecului, ale muzicii, sînt condiţionate, în concepţia sa — concepţie în desfăşurarea căreia se resimt puternice influenţe ale semănătorismului — de necesitatea exprimării vieţii sufleteşti ce „relevă" şi disting umanitatea specifică a poporului român, în adîncul torentului melosului curgînd elemente de credinţă, obiceiuri şi aspiraţii care caracterizează firea românească şi indică punţi de legătură cu originea şi trecutul său istoric şi cu restul lumii".

În fine, se cuvine subliniată adversitatea lui George Breazul împotriva autonomismului estetic, a artei pentru artă. „Nu arta pentru artă — afirma el în 1927 — ci educaţia muzicală, iată lozinca".

Gînditorul pare pe deplin conştient că sensul firesc al evoluţiei muzicii implică progresiva ei intelectualizare, capătă imunitate la tentaţiile facile, exterioare. Înarmat cu o etică profesională incoruptibilă, el a văzut în meditaţia profund interiorizată şi în receptivitatea la curentele spirituale ale vremii o şansă sigură de a pătrunde în imperiul marei arte. Sesizarea şi adeseori subliniera în analizele fenomenului muzical a permanenţelor umane, situarea acestor permanenţe pe marea traiectorie a căutării adevărului despre şi pentru om, a concentrat gîndul şi fapta lui George Breazul.

Adept al specificului emoţional şi naţional al muzicii, George Breazul pledează pentru ideea potrivit căreia înţelegerea muzicii nu este o revelaţie instantanee, ci o chestiune de durată, pe parcursul căreia înfruntăm şi învingem rezistenţe din afară şi dinlăuntru. Apropierea de inima muzicii nu este posibilă în absenţa credinţei în necesitatea angrenării în dificila dialectică a formelor şi expresiei muzicale.

Desigur, ideile şi tezele afirmate de George Breazul, sînt, în bună măsură, generalizări ale opţiunilor sale etice, estetice, patriotice şi filozofice şi, ca orice generalizări, sînt, în mod inevitabil, şi aproximative în raport cu concreteţea individualizată a operelor de artă. Puse în legătură cu ideile vremii sale, îndeosebi cu cele pri-

[52] Ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

vind dezvoltarea limbajului muzical contemporan — înflorirea contrapunctului, criza tonalității, înlocuirea principiului componistic al variației pe o singură temă cu cel al dialecticii bitematice sau pluritematice, afirmarea dodecafoniei și altele, preocupările teoretice și de estetică muzicală ale lui George Breazul sînt asimilate de gîndirea estetică națională ca momente luminoase, semnificative pentru profunzimea gîndului său, pentru incandescența cu care a trăit în miezul vremii sale.

Scanned with OKEN Scanner

IV

MUZICA ROMÂNEASCĂ ÎN CONTEXTUL VALORILOR COMPONISTICE ȘI ESTETICE ALE SECOLULUI XX

— certitudinea tradiției și valențele de onoare ale creației muzicale românești contemporane —

Scanned with OKEN Scanner

Muzica românească este un vast complex de manifestări și forme de expresie, reflectînd varietatea și caracterul multilateral al erei pe care o trăim: era sintezei, a fuziunii, a influențelor reciproce, a suprapunerii și amestecului de stiluri. Ea combină, adeseori, poezia, filmul, muzica aleatoare, sunetele electronice, luminile multicolore și gestul teatral. Puterea magică a radioului și televiziunii în general a mijloacelor de comunicare în masă, a facilitat contactul nemijlocit al aparatului senzorial uman cu un întreg sistem de experiențe vizuale și auditive. Însuși, termenul de „muzică" suferă modificări semantice esențiale pe măsură ce propria noastră conștiință muzicală este nevoită să se extindă pentru a recepta marea diversitate a universului ei sonor. Epoca este de profunde transformări fenomenologice ale căror consecințe determină evoluții spectaculoase în însăși structura muzicală precum și în noile tehnici de interpretare. Au apărut noi sisteme de notație muzicală indicînd cu precizie subdiviziunile mai mici de octavă, sferturi de ton, șesimi de ton și microtonuri. S-au dezvoltat, totodată, simboluri grafice pentru vocabularul de efecte sonore dintre cele mai imprevizibile. Pe fondul evoluției generale a fenomenului muzical contemporan la care m-am referit în capitolele precedente, muzica urmează în modul cel mai expresiv — indiferent de marea sa bogăție stilistică și de modalități concrete de realizare estetică, o direcție obiectivă a dezvoltării, bazîndu-și vigoarea și vitalitatea pe conceptul melodic ca element esențial al poeticii sale, pe bogăția surselor de inspirație oferite deopotrivă de tradițiile folclorice și ale muzicii culte și pe realitățile specifice ale societății socialiste românești.

Muzicienii noștri, încorporați sau învecinați stilistic diferitelor orientări ale muzicii secolului XX, nu tind cîtuși de puțin să elimine, împreună cu formele instituționalizate ale culturii muzicale, participare emotivă la actul muzical; ei cultivă înstrăinarea de convenționalismul comunicării unor conținuturi liniștitoare și gastronomice, specifice societății de consum; ei sînt împotriva oricărei negativități rafinate și în sfîrșit, cel puțin astăzi, perfecte deși în mod înșelător

Scanned with OKEN Scanner

plăcute ca proiecție a sferei rafinate a „particularului", adică a modalităților estetice prin care omul se explicitează în mod sadic și se exprimă în ele prin paradoxala exasperare irațională sau, doar aparent la polul opus, în mod adialectic și de aceea fals rațional; muzicienii noștri se armonizează cu realitatea reprezentată în concret de necesitatea omului de a se exprima, de a se reprezenta, de a prefigura, dacă este cazul, situații încă în devenire. Pasiunea morală, intenția violent exortativă, căutarea constantă a unei comunicări complexe și incandescente care să dezvăluie „violența istoriei" și să se bazeze, de aceea, pe concretețea eteronomică a experienței artistice, sînt, toți, factori ai unei poetici care se diferențiază net de acea avangardă internațională evocată aici și, care, în jurul „anilor '50" a început să se reunească la seminariile de vară de la Darmstadt. Se înțelege că muzicienii de autentică vocație au împărtășit și continuă să împărtășească un radicalism ponderat inovator, în utilizarea mijloacelor celor mai noi. Reticența, absentă în cazul noii muzici, în acel curent care refuză cu intransigență orice fel de neo-dada sau poetică a obiectului, este eliberată pentru afirmarea unor rațiuni de profundă angajare umană. Este o cale deschisă, care pune în mod dialectic negativul cu proiectarea sa pozitivă.

Indeosebi începînd cu anii '60, omul, amplul proces revoluționar ce se înfăptuiește prin efortul colectiv al societății, au devenit componente al unui univers creator deosebit de complex, imaginea însăși a dinamismului inexorabil prin care artele participă la reflectarea acestui timp, inclusiv la dialogul marilor idei produse de gîndirea incandescentului secol XX. Revelatoare, poate chiar definitorii în acest din urmă sens, se dovedesc a fi, de pildă, implicațiile din ce în ce mai profunde pe care dezvoltarea filozofiei românești — epistemologia, axiologia, teoria culturii și antropologia, logica și metodologia științei, estetica și muzicologia etc. — le au în general, în evoluția fenomenelor creației contemporane, în definirea și conștientizarea corelațiilor specifice dintre diferitele domenii ale creației științifice și spirituale și, în mod specific, între muzică și celelalte componente ale culturii și spiritualității naționale. În ultimă instanță, este vorba de dobîndirea, în acești ani, ca o caracteristică esențială a vieții noastre spirituale, a unui superior sens de originalitate a ei, de finalitate unică, în raport cu omul, a tuturor domeniilor ei, cu alte cuvinte, de consensul larg și activ al științei, învățămîntului și culturii pentru dezvoltarea armonioasă a personalității umane. Aici,

Scanned with OKEN Scanner

în acest fecund proces creator, identificăm aportul de substanță pe care gîndirea teoretică și practica muzicală românească îl înscriu în configurarea demersului culturii noastre socialiste și tot aici ni se dezvăluie cu claritate elementele de fond prin care se determină avîntul fără precedent al creației și interpretării muzicale naționale. Nu vom înceta, desigur, niciodată să subliniem că la baza acestor elemente ca o expresie a originalității și continuității, unității și solidității lor se află pilda oferită de poporul român, care, încă din epocile îndepărtate ale constituirii lui, are meritul de a fi introdus în circuitul de valori, în primul rînd morale, ale umanității, elemente distincte, aparținînd unei fertile și complexe atitudini umaniste. Din această perspectivă muzica românească, ale cărei tradiții populare și culte deopotrivă ne apar, astăzi, asemenea unui uriaș fluviu de sensibilitate și gîndire în apele căruia se oglindesc idealurile pentru care au luptat și deseori s-au jertfit strămoși cu chipuri de legendă, ni se dezvăluie, tot mai mult, ca dimensiune specifică a existenței noastre, ca mărturie sensibilă și emoțională a unui trecut ce informează prezentul asupra sensului inexorabil luminos al evoluției noastre istorice, ca forță mereu vie, capabilă să însuflețească voința de luptă a prezentului pe măsura forței, din totdeauna demonstrată a ei de a se constitui în imbold spre libertate, demnitate și pace.

Identificăm aici sensul major, educativ-estetic, patriotic și revoluționar al muzicii, virtuțile ei etico-morale superioare.

Considerarea, în toate dimensiunile lui, a fenomenului muzicii românești contemporane este relevantă și pentru măsura în care asumîndu-și, cu din ce în ce mai multă vigoare responsabilitatea de a reflecta timpul pe care îl trăim, ea devine un factor activ și operațional în cîmpul cunoașterii umane, al investigării și reflectării problematicii social-politice și cultural-științifice contemporane. Ca „metodă de cunoaștere" — cum spunea Marx, posedînd: „elanul și integralitatea globală", posedînd deci „dialectica negație-afirmație" ceea ce face ca orice operă muzicală să fie „întotdeauna optimistă", după cum observa, la rîndul său, George Călinescu (idee subliniată și de Dimitrie Cuclin atunci cînd afirma că sensul ultim al muzicii este expansiunea spre lumina și armonia lumii), arta sunetelor ne-a oferit în ultimele decenii, imaginea implicării ei în cele mai diverse și complexe aspecte ale contemporaneității noastre. Nu există practic nici o idee și nici o temă fundamentală a acestui timp de adevărată „explozie" creatoare care să nu-și fi aflat o reflectare emoțională în muzică și nu există resort, oricît de intim, al trăirii umane care să

Scanned with OKEN Scanner

nu înnobileze „respirația" adîncă a ființei ei. Pacea, munca, dragostea de țară și popor, față de tradițiile luptei revoluționare pentru păstrarea și apărarea ființei naționale, respectul pentru valorile spirituale create de-a lungul istoriei noastre bimilenare, sentimentul înălțător al iubirii de oameni, al prieteniei și înfrățirii popoarelor în numele idealurilor de progres și civilizație, iată amplul registru problematic și afectiv prin care muzica românească își legitimează rolul activ pe care îl are în reflectarea realității, în dinamizarea proceselor sociale. Un mare număr de cîntece revoluționare și patriotice, adevărate antologii ale spiritului revoluționar, numeroase cantate și oratorii, opere și balete, simfonii, poeme simfonice, uverturi, concerte instrumentale etc., oferă, cum am mai spus, imaginea de ansamblu a unei muzici înfloritoare, între cele mai dinamice și expresive din lumea contemporană.

Realizărilor pe planul cantității, al cuprinderii unui spectru tematic și ideatic de largă și adîncă implicare în demersurile actualității le corespund mutații de substanță în modalitățile de realizare estetică. Între conținutul și formele muzicii s-au conturat unități expresive indestructibile, de natură dialectică. Muzicale, adică cele ținînd de relația mediată sau imediată a realității muzical-culturale, componistice și folclorice, sau nemuzicale, adică cele provenind prin asimilarea și transfigurarea unor modele literare, plastice, filozofice, istorice etc., sursele muzicii noastre contemporane se cuprind în conceptul general de viață trăită.

Exprimînd deci problematica esențială a vremii pe care o trăim purtînd în ea încărcătura emoțională și umanistă proprie fluxului dinamic al spiritualității contemporane, muzica românească se impune ca un impresionant document psihologic și artistic al acestui timp și, prin particularități de limbaj și structuri expresive, al acestui popor. Optimismul, militantismul, patriotismul și umanismul profund definesc mesajul ei estetic.

Avîntul acestei arte se manifestă deopotrivă în cantitatea lucrărilor ce s-au scris și în calitatea acestora. Există, desigur, un raport de esență dialectică între cantitatea și calitatea creației artistice. Se știe, de altfel, că niciodată și în nici un domeniu, calitatea nu vine de la sine, cu atît mai puțin în artă; lucrările esențiale se cern, se distilează într-un proces îndelungat în care își spun cuvîntul factori inobservabili la momentul creației. Este, cred, foarte dificil pentru orice creator autentic, fie el chiar cu înzestrări de geniu, să decreteze asupra destinului exact al operei sale. Timpul,

Scanned with OKEN Scanner

competiția permanentă cu alte valori, selecția riguroasă a conștiinței colective, sînt factorii care hotărăsc, în ultimă instanță, sporurile calitative, coloana de aur ce se ridică deasupra obișnuitului, a „normalului" chiar. Este deosebit de semnificativ faptul că în muzica românească de azi calitatea la care s-a ajuns printr-un mare număr de lucrări nu este privilegiul unei generații anume, unui grup de vîrstă anume; ea este o trăsătură definitorie a școlii componistice românești în ansamblu, școală care a devenit una dintre cele mai dinamice din lume. Aportul acestei muzici la formarea omului nou, la ridicarea pe trepte superioare a nivelului de civilizație spirituală a poporului, este direct proporțională cu capacitatea omului de a-și integra valorile ei. Pentru că finalitatea muzicii este scoaterea din străfundurile sufletului omenesc a acelei părți luminoase, inerent luminoase, care ne este proprie și aducerea ei la întîlnirea cu lumina care este proprie existenței, în general, în latura ei optimistă, constructivă. În acest sens, a cere muzicii să contribuie la ameliorarea vieții spirituale a societății, la îmbogățirea climatului moral, la înfrumusețarea sufletului omenesc, a-i cere să contribuie la îmbărbătarea echilibrului psihic, zdruncinat în lumea contemporană, mai mult decît oricînd în istorie, de nesiguranță și teamă, înseamnă a-i înțelege cu adevărat măreția și responsabilitatea, rosturile ei majore, în strategia de largă perspectivă a construcției umane. Superficialitatea și retorismul estetic ca și tendința de a pune eficiența muzicii în formule statistice, sînt criterii neadecvate în judecățile de valoare; ele nu pot decît să-l pună în dificultate pe cel ce, pentru a înțelege muzica „trebuie să coboare în sine însuși" cum spunea, cu îndreptățire, Boetius. Iată pentru ce compozitorii cu adevărat valoroși, au țintit și țintesc, în activitatea lor, tocmai către atingerea unor cote superioare de creație în măsură să surprindă și să reflecte sensul fundamental al transformărilor ce au loc în conștiința maselor de oameni ai muncii, să contribuie la stimularea și dinamizarea acestor transformări. Identificăm, în această atitudine față de fenomenul creației esența însăși a patriotismului ca trăsătură în orizontul căreia se regăsesc totalitatea ideilor, stărilor și sentimentelor ce definesc profilul spiritual al poporului nostru, fizionomia lui morală inconfundabilă, etnopsihologia lui specifică, istoria lui. Poate nicăieri istoria nu a fost o atît de convingătoare dimensiune a spiritualității unui popor cum este în cazul poporului român, o istorie care, de asemenea, în mod specific, își bizuie izvoarele pe puternice tradiții culturale și artistice. A. D. Xenopol, spunea chiar că, în anumite mo-

Scanned with OKEN Scanner

mente ale sale, cultura noastră a suplinit istoria în sensul continuării și îmbogățirii acestei istorii. Atunci cînd vechii cronicari au început să scrie istoria noastră ei s-au inspirat din datele unei spiritualități existente în legende și datini, în doine și balade. În general se poate spune că etnogeneza poporului nostru, pe pămîntul căruia s-au aflat cîndva și agatîrșii, cei care puneau legile pe muzică pentru a le asimila mai ușor — informația provine de la Aristotel — a coincis cu afirmarea și cultivarea limbii și culturii dacice în contact cu romanitatea.

Iată de ce, ori de cîte ori supunem evoluția muzicii românești unor analize mai adînci, capabile să-i descifreze mesajul intrinsec se ajunge, implicit, la reconstituirea unor momente semnificative din evoluția însăși a poporului și, totodată, la relevarea trăsăturilor ce-i definesc unitatea de voință și de simțire, rezistența în fața tendințelor asupritoare, de disoluție națională, cultul dragostei de țară, eroismul, vocația adevărului și dreptății, a păcii și frumosului. Lucian Blaga, ca de altfel și Vasile Pârvan, referindu-se la această rezistență pe care Blaga o numea — „boicotul istoric" o defineau ca pe o formă de luptă ascunsă, dar continuă și intransigentă, de apărare a ființei etnice. „Se forma — preciza Vasile Pârvan — un fel de carapace spirituală în care sufletul se refugiază spre a se păstra intact".

Ce ar putea fi altceva infinitele splendori ale artei noastre populare, ale cîntecului, dansului și portului popular zămislite de-a lungul veacurilor cu migala bijutierului de geniu. Prin limbajul universal al muzicii, creație mereu îmbogățită pe temeiul climatului general de creativitate a poporului, oamenii și-au exprimat gîndurile, faptele și năzuințele și-au gravat sufletul complex în ecouri de doină și baladă, așa cum o dovedesc inegalabila *Miorița*, tragica și înălțătoarea poveste a *Meșterului Manole*. Aceste capodopere ale spiritului creator românesc și, alături de ele altele, numeroase altele, date la iveală în perioada modernă și contemporană a României, își croiesc, legitim, un loc durabil în conștiința poporului. „Arta — spunea Mihail Sadoveanu — este unul dintre marile titluri de noblețe ale omului, de aceea în amintirea posterității rămîn numai popoarele care și-au înnobilat sufletul contribuind la ascensiunea umanității".

În ce are ea mai valoros, muzica românească de azi, indiferent de stil, gen de creație sau personalitate creatoare, îndeamnă la reevaluarea condiției umane în raport cu idealurile societății și, în

același timp, cu explozia de inteligență și avîntul marilor descoperiri ale acestui veac care au relansat nu numai concepția despre om și univers, ci și raportul practic dintre acești doi termeni. Prin întreaga problematică pe care o reflectă, de la sentimentul înălțător al iubirii de țară, al respectului față de valorile fundamentale ale spiritualității naționale, al dragostei și atașamentului față de muncă, față de ideile păcii și prieteniei între popoare, muzica românească înscrie un aport substanțial la îmbogățirea vieții spirituale la cultivarea, în noi parametri — conceptuali — ai ideii de patriotism. În calitatea sa de creator și depozitar al inegalabilelor comori de frumusețe și înțelepciune, poporul român a știut întotdeauna să îmbine, în modul cel mai armonios, atît preocupările menite să-i asigure progresul vieții materiale, cît și pe cele prin care și-a definit orizontul de sensibilitate și capacitatea de trăire în consensul unor înalte idealuri de civilizație spirituală. Ridicarea vieții la rangul la ideal, iată, în esență, motivația de fond a efortului creator al acestui popor pentru care opera de artă nu este un simplu joc al imaginației, un capriciu izolat al unor minți înfierbîntate, ci expresia însăși a vieții lui, sensul distinctiv al originalității, unității și continuității lui într-un spațiu istoric și geografic specific. Din această perspectivă, muzica românească, izvodită din tumultul evenimentelor contemporane, reprezintă, în primul rînd, un fapt de rezonanță afectivă a acestui timp incandescent, în care se încorporează evenimente și simboluri de cea mai adîncă semnificație umanistă și patriotică.

Corespunzător acestui larg spectru de relevare problematică, muzica românească a ultimelor decenii a cunoscut un proces de substanțiale înnoiri calitative, și, sub raportul capacității ei de comunicare estetică, pe de o parte prin aprofundarea, multiplicarea și valorificarea complexă a structurilor de limbaj existente în muzica populară și în experiența componistică a înaintașilor în frunte cu George Enescu și, pe de altă parte, prin preluarea creatoare a celor mai semnificative cuceriri ale gîndirii și practicii componistice universale, clasice și contemporane. Poate nici o altă epocă muzicală nu a mai dat dovezi de un atît de amplu și divers registru de orientări stilistice și de personalități creatoare, paralel cu un fecund proces de maturizare conceptuală și de decantare a formelor compoziționale și a limbajelor, cum a dat muzica românească contemporană. În retorta acestui timp se împletesc eforturile spre o nouă sinteză a muzicii pe temeiul acumulărilor cantitative din etape anterioare și pe fondul asumării de către compozitori a unor responsabilități spo-

Scanned with OKEN Scanner

rite în ceea ce privește implicarea artei lor în dinamica proceselor sociale, politice și educative.

Compozitorii, indiferent de generație, au înscris în patrimoniul culturii naționale un număr impresionant de lucrări de cele mai diverse genuri, de la cîntecul simplu pînă la ample desfășurări simfonice, vocal-simfonice și lirico-dramatice. Simultaneitatea contribuțiilor lor refuză polarizarea în jurul ideii de generație, în sens temporal, și impune, în schimb, noțiunea de școală, direcție sau orientare stilistică, înțelese ca dominante în care se înscriu muzicieni de cele mai diferite vîrste.

O trăsătură notabilă a muzicii românești de astăzi constă în densitatea ei axiologică, o densitate ce face imposibilă ierarhizarea fără riscul erorii și care, în sens larg, îi sporește și calitatea de instrument de cunoaștere și aprofundare a realităților specifice epocii. Viziunea romantică, proprie avîntului creator al maselor, se împletește strîns cu trăsături specifice sensibilității naționale, în care calmul, echilibrul spiritului de dreptate și adevăr consonează cu vocația muncii și a păcii. Aceste trăsături se revendică de la matricea stilisticii inconfundabile a spațiului nostru mioritic, de la acea zonă, de adîncă reverberație în simțirea și cugetul neamului, din care s-a născut cuvîntul „dor". Aici rezidă și specificitatea de limbaj a acestei muzici, a cărui sursă de inspirație o constituie, cum am mai spus, folclorul poporului român.

Modalitatea înnoirii permanente a unor motive ritmice, melodice sau de structură armonică din muzica populară stă la baza celor mai semnificative lucrări create în acest timp, elementele de structură și sens expresiv ale folclorului constituind premize indubitabile în procesul de elaborare creatoare. Pe acest temei se înfăptuiește și relația dintre muzică națională și patrimoniul culturii muzicale universale, relație în care, în mod logic, sînt prevalente conținuturi expresive specifice sensibilității naționale.

În epocile de avînt revoluționar — spun clasicii — cultura își bazează principiile ei fundamentale pe experiment. S-a experimentat și se experimentează mult și în componistica românească, în consens cu noi și variate reprezentări teoretice ale fenomenului. Aceasta a determinat și o impetuoasă dezvoltare a gîndirii teoretice și filozofice, ceea ce, pe de o parte asigură demersului creator alternativa unor abordări multiple, iar, pe de altă parte, oferă experiențelor componistice temeiuri estetice solide, științific fundamentate. Poate aici își află explicația eflorescența faptului de creație muzicală românească, strălucirea evoluției lui.

Scanned with OKEN Scanner

Devenind — cum adeseori s-a subliniat — pîrghii esențiale în opera de educație estetică, patriotică și revoluționară a societății, artele, în cadrul cărora muzica ocupă un loc de maximă importanță, constituie, din ce în ce mai mult, o necesitate cotidiană la scara întregului popor, o permanență a vieții spirituale și o condiție a civilizației socialiste însăși.

Din această perspectivă este cît se poate de limpede că posibilitatea societății, în totalitatea ei, de a accede la valorile superioare ale muzicii ar rămîne — principial vorbind — fără sens, în absența unor preocupări corespunzătoare de ridicare a nivelului general de înțelegere a acestor valori, de eliminare, printr-un proces adecvat de instruire, atît la nivelul învățămîntului de toate gradele cît și la cel al instituțiilor de artă și cultură, a prejudecăților cu privire la presupusă insurmontabilitate a dificultăților de înțelegere a muzicii.

Faptul că arta sonoră este, în anii socialismului, o prezență vie, activă în viața societății, a fiecărui component al acesteia, că amploarea și diversitatea fenomenului muzical, profunzimea impactului său asupra fiecărui iubitor de muzică sînt obiective ale unei strategii culturale vizînd stimularea participării largi, practic nelimitate, a tuturor membrilor societății la activitatea de creație spirituală, este expresia marilor cîștiguri realizate în direcția creșterii calitative a nivelului general de înțelegere a muzicii.

Atributele autenticității, originalității, perenității despre care am pomenit mai sus se legitimează în muzica românească prin generozitatea și căldura inspirației, prin măiestria elaborării artistice, prin refuzul față de orientările exclusiviste, față de abstractivism și sterilitate. Puternic sprijinită pe fundamentul tradițiilor artei naționale și universale, punînd în valoare resursele nepieritoare ale melosului național, muzica noastră se distinge — în tot ce are ea mai reprezentativ — prin profunda vibrație emoțională, prin caracterul semnificativ al temelor abordate, prin largul diapazon al problematicii umane transfigurată sonor. Sub acest semn se afirmă valorile creației artei interpretative și muzicologiei românești peste hotare, obținînd an de an aprecieri călduroase, premii internaționale de prestigiu, participînd activ la dezbaterea fenomenului artistic contemporan pe plan mondial.

SINTETIZIND IDEILE și experiențele valoroase elaborate de-a lungul secolelor, filozofia materialist-istorică, înscrie un aport calitativ superior în definirea esteticii, ca știință socială care studiază

Scanned with OKEN Scanner

legile și categoriile acelei atitudini specifice față de realitatea pe care o numim atitudine estetică și a cărei expresie superioară și concentrată este arta ca realitate a vieții spirituale. În concepția materialist-științifică nu există tezaur mai prețios și mai sigur pentru fondul umanității decît cel constituit din oameni armonios cultivați și conștienți de menirea lor, care să participe la realizarea unui ideal de viață superior. În acest sens, cultura estetică multilaterală înțeleasă ca sistem de cunoștințe și priceperi trebuie să devină un bun spiritual al fiecărui cetățean.

Societatea socialistă este prin excelență o societate a educației: acțiunea de culturalizare circumscrise ca element constitutiv de cea mai mare importanță și educația muzicală.

Educația estetică și în cadrul ei educația muzicală, fac parte integrantă din conceptul larg al educației umaniste ca o necesitate obiectivă atît a individului cît și a colectivității în scopul creșterii continue a bunăstării materiale și spirituale. Se pornește cu necesitate de la premisa că cheia succesului în orice moment decisiv al dezvoltării sociale este omul, omul conștient și sensibil, cu o înaltă cultură, exigent și drept, gata să-și asume răspunderi incomensurabile pentru destinul său și al colectivității din care face parte.

O puternică implicare în problematica umană, cu aspectele ei complexe și concrete, în același timp pentru destinul omului, în perspectiva socialismului și comunismului a fost inaugurată de documentele celui de al IX-lea Congres al Partidului Comunist Român. În totalitatea sa, programul ideologic al Partidului Comunist Român apare ca o profundă meditație asupra destinului ființei umane într-o societate în care omul devine într-adevăr subiect creator de virtuți morale dobîndite în procesul revoluționar de conștientizare, nu numai a rolului și rostului acțiunii sale imediate, ci și, mai ales, a idealului său social, ca membru al unei colectivități omogene. Creînd, omul se creează pe sine. Pentru a putea participa activ și conștient la transformarea revoluționară a societății, omul trebuie să se transforme în permanență pe sine. „Omul — spunea Marx — va fi liber nu prin forța negativă de a evita un lucru sau altul, ci prin forța pozitivă de a-și impune adevărata lui identitate". O asemenea libertate a individului — coincide cu libertatea națiunii socialiste, cu libertatea, astfel înțeleasă, a întregii omeniri. Eliberat de orice formă a înstrăinării, muncind în egală măsură pentru sine și pentru societate, bucurîndu-se de cele mai largi condiții de a se manifesta ca personalitate distinctă în orice domeniu, în funcție de forța creatoare

Scanned with OKEN Scanner

cu care este înzestrat, omul își realizează visul de aur al libertății depline.

În zilele noastre, în societatea noastră, valorile estetice se cuprind, desigur, într-o conștiință de sine materială de structura socialistă. Țelurile creației artistice actuale trebuie să fie în concordanță cu munca și lupta poporului pentru construirea socialismului și comunismului. Etica artei își impune respectul pentru acest tumult de luptă și de muncă pe care îl reflectă ca pe propriul său adevăr. Este condiția prin care gestul artei în socialism este inseparabil legat de destinul omului. Al omului, însă, care pentru a se putea bucura de valorile civilizației spirituale, pentru a putea percepe ideile, meditațiile și opțiunile filozofice și ideologice exprimate în artă, are nevoie nu numai de accesul la cultură, în sensul larg, ci și de necesitatea artei care să-i fie cultivată sistematic și permanent. Comunicarea estetică, însă, nu se poate realiza decît la nivele de comprehensiune reciproc acceptabile, ceea ce presupune, o dată cu creșterea exigenței creatorilor, o creștere corespunzătoare a fondului aperceptiv al publicului. Această necesitate decurge din însăși esența revoluției noastre culturale în cadrul căreia educație prin artă și pentru artă a întregului popor este un principiu și o condiție a ridicării societății în ansamblu, la un grad superior de civilizație spirituală. Este ceea ce și-a propus, ca strategie culturală de amplă rezonanță și perspectivă, Festivalul Național „Cîntarea României", prin care se urmărește nu numai o largă democratizare a culturii, inclusiv a celei muzicale în sensul promovării accesului la cultură, practic, a întregului popor, dar și formarea și cristalizarea unor aptitudini și deprinderi care să favorizeze înțelegerea, receptarea și asimilarea valorilor estetico-muzicale autentice.

Captarea și orientarea interesului general pentru cultură, pentru înțelegerea normelor și criteriilor pe care le presupune universul în continuă mișcare al formelor sensibile, se desprinde în acest cadru ca obiectiv esențial al eforturilor teoretice și practice muzicale.

Fără îndoială că un atare obiectiv impune aprofundării și în domeniul învățămîntului muzical, al muzicologiei, folcloristicii și etnografiei muzicale.

DE ALTFEL, sînt numeroase întrebările cu privire la capacitatea muzicii de a răspunde, prin natura ei de seismograf al epocii, pe de o parte, consensului dinamic al dezvoltărilor contemporane, iar, pe de altă parte, unor sensibilități individuale și colective ele însele

Scanned with OKEN Scanner

supuse unor ritmuri de dezvoltare fără precedent. Pentru a răspunde la astfel de întrebări se impune, din capul locului, o precizare, și anume că, dacă se poate vorbi — cum se vorbește — despre o criză a muzicii în secolul nostru, această criză este un fenomen cu o precisă determinare socială: ea exprimă, firesc conflictele care zguduie conștiința europeană și nu numai. A-i obliga pe compozitori să se întoarcă la stadiul în care a fost posibilă aria plină de candoare *La Donna e mobile* sau muzici cum sînt, de pildă, cele ale unui Vivaldi sau Domenico Scarlatti, ar însemna o trădare a epocii. Vom accepta, așadar, ideea că, acolo unde există, marasmul muzicii reflectă o criză a omului, ceea ce înseamnă că explicarea muzicii prin om presupune în mod necesar întoarcerea la om cu noile lumini, dar și cu noile întrebări pe care i le sugerează audierea unor lucrări de Schönberg sau Varése, Bartók sau Enescu, Yannis Xenakis sau Aurel Stroe și, desigur, lista unor astfel de nume ar putea fi foarte mare. Familiarizarea cu acești compozitori nu ar avea nici un sens dacă nu ar presupune pătrunderea în condiția contemporană a existenței noastre, dacă nu ne-ar dezvălui resorturile secrete ale atît de contradictoriei și derutantei vieți a secolului XX, dacă, deci, nu ne-ar da posibilitatea să înțelegem sensul evenimentelor pe care le trăim mai mult sau mai puțin conștienți de ceea ce semnifică ele. Ascultate ca muzică pură, ca joc sonor, ca divertisment destinat a ne înfrumuseța răgazurile, lucrările pe care ni le dau acești compozitori sînt insignifiante, în raport cu splendorile muzicale ale unui oratoriu de Bach sau ale *Missei* de Mozart. În acest caz s-ar putea spune că muzica secolului nostru este mai puțin importantă decît aceea din secolele precedente? Cred că nu. Nu, pentru că ceea ce pare a salva esteticește fenomenul sonor al acestui secol este calitatea lui de instrument de cunoaștere. Pe acest plan trebuie să-i căutăm originalitatea, forța lui de a penetra în conștiința și sensibilitatea oamenilor. Nu este vorba, desigur, de a ierarhiza și a stabili care opere sînt mai valoroase. Ar fi un mod pueril de a pune problema. Căci, dacă Bach, de pildă, ne relevează în oratoriile sale sublimul spiritual ascuns în organismul viu al muzicii, o muzică modernă, pe aceeași temă, cum este, de pildă, *Patimile* de Penderecki, scot la iveală ferocitatea dramei, tragica actualitate a jertfei, anvergura ei cosmică — ceea ce nu e deloc mai puțin important. Vorbind despre transformarea muzicii în instrument de cunoaștere, nu subînțeleg cîtuși de puțin, ca revers necesar, dispariția caracterului ei emoțional; nu se întîmplă așa ceva măcar pentru motivul imuabil că efectul pro-

Scanned with OKEN Scanner

dus în noi de orice excitant sonor — indiferent dacă el constă în zgomote brutale sau în sunete catifelate — este un efect prin excelență emoțional. Numai că emoționalitatea noii muzici este esențial deosebită de aceea a maeștrilor clasici sau romantici; chiar și în exprimările cele mai învolburate ale acestora răzbate ca dominantă chemarea culorilor — ascultîndu-i, te simți transportat spre înalturi pe cerul unui ideal moral superior; fiorul trezit în noi de muzica modernă, chiar și de către cea mai puțin învolburată, e de altă natură: încercîndu-l, ne simțim zguduiți și copleșiți, ca și cum viața ne-ar pune, în fața unei priveliști dominate de tensiuni ireversibile. Sonoritățile producătoare de șoc nervos, prin tensiunea sau stridența lor, au, de obicei, ca revers construcții riguroase pînă la geometrism, a căror prea evidentă reflexivitate aruncă o nobilă lumină asupra erupțiilor pătimașe, dezvăluindu-le sensul profund. Cursul meditației este adesea condus cu o stringență care îi dă o înfățișare de-a dreptul silogistică: uneori abstractă, ținînd de o concepție speculativă a muzicii, alteori indicînd o formidabilă încordare pe care vrea s-o împiedice a exploda. Pe măsură ce-și vedeau arta intelectualizîndu-se, compozitorii au început să se simtă din ce în ce mai atrași de mirajul științei contemporane, atît de îndrăzneață în investigațiile ei. E interesant și semnificativ, că, atunci cînd se încearcă fructificarea, în crearea muzicii, a teoriilor științifice, a formulelor matematice, ea își vede grandios amplificată vehemența sonoră, cum este cazul lui Yannis Xenakis, Aurel Stroe, Nicolae Brânduș, Iancu Dumitrescu și alții. Încă o dovadă că, asumîndu-și calitatea de instrument de cunoaștere, muzica nu-și pierde intensitatea de expresie; nici nu se putea altfel, deoarece, în cunoaștere, — mai precis în adevărata cunoaștere, aceea care-l absoarbe integral pe om —, pasionalul, departe de a fi abolit, urmărește ca o umbră progresele și eșecurile gîndirii. Această amplificare a incandescenței pînă la dimensiuni hiperbolice, tocmai cînd muzica a devenit o chestiune de reflexivitate, exprimă un important fenomen contemporan: gîndirea cercetătoare avansează, nu cu impasibilitate, cum doar profanii pot crede, ci cu o teribilă, epuizantă încordare, ca pe un teren minat și unde catastrofa se poate produce la fiecare pas. Doar un pas i-ar mai fi rămas muzicii de făcut pentru ca ea să se lase invadată de forțele demonice și să accepte negarea de sine: după dezumanizarea rațiunii, urmează aproape logic, ceea ce Lukács denumea „distrugerea rațiunii". Muzica reunește azi aspectele extreme atît de antipodice, adică intelectualismul cel mai rece și furia cea mai ex-

Scanned with OKEN Scanner

plozivă, pentru că viața epocii, mai paradoxală ca oricînd, i-a impus-o: ea înregistrează cu fidelitate totul, ca și cînd ar avea conștiința că trebuie să rămînă pentru posteritate ca document pe cît de exact, pe atît de tragic.

Muzica românească, în ansamblul său, nu poate fi desprinsă, în mod artificial, din contextul experiențelor culturii muzicale universale. În acest sens se impune observației faptul că anumite fenomene din muzica noastră actuală au avut loc în mod concordant cu evoluția muzicii pe plan mondial. Așa de pildă, prin anii 1945—1960 dominau muzica serială și post-serială, apoi a început muzica aleatorică în paralel cu muzica electronică, pentru ca, în ultimul deceniu, să nu mai existe o anumită direcție predominantă. Pe plan mondial se constată o tendință de manifestare liberă a fiecărui muzician, de unde și anumite divergențe în orientări. Într-o anumită măsură, același lucru se observă și în muzica românească. Ar fi greu de sistematizat și de găsit o direcție comună a tuturor compozitorilor, cu excepția acelui ethos inconfundabil specific spiritualității naționale, și care se află în structurile expresive ale întregii muzici cu adevărat valoroase. După cum sesiza și compozitorul Aurel Stroe, într-o emisiune radiofonică din 1983, este extrem de important faptul că, în ultimii ani, impactul cu electronica a fost foarte puternic în muzica românească. „Este interesant — spunea Aurel Stroe — că de muzica electronică și de diverse aspecte și corolare ale ei au fost preocupați compozitori din mai multe generații, de la cei mai tineri, pînă la cei ce se apropie de 60 de ani, deopotrivă. Impactul nu este numai sub forma creării de benzi electronice, ci sub o formă mai generală, a gîndirii, a articulării gîndirii lor. De exemplu, un anumit lucru cu calculatoare electronice, care s-a făcut în România încă de la începutul anilor 1960, a modificat modul de a-și pune problema în însuși actul de creație al compozitorilor"[53].

O altă tendință existentă în muzica românească este aceea a muzicii improvizate, cum se numea mai demult — „muzică aleatorică". Sigur că între „aleatori" și „improvizat" există o anumită diferență, însă am impresia că în muzica românească a dominat aspectul muzicii improvizate. Să înțelegem bine: improvizat în muzică nu înseamnă o improvizare a gîndirii, ci punerea în evidență a unei facultăți de creație imediată în strînsă legătură cu interpretul, o anumită libertate care i se dă interpretului de a crea și el (compozitorul își asociază pe interpret în procesul de creație într-un mod mai

[53] STROE, AUREL, text dintr-o discuție la Radio București, în 12 martie 1983.

Scanned with OKEN Scanner

strîns decît făcuse în perioada clasică). Muzica „multimedia", cu direcția muzicianului-interpret, pe de o parte și cu aceea a teatrului instrumental, a spectacolului total, pe de altă parte, precum și o serie de orientări cu rădăcini în curentele post-seriale și neoromantice, toate acestea vin, de asemenea, să configureze un peisaj componistic în care se cuprind lucrări competitive la cel mai înalt nivel pe plan mondial. Înțelegerea acestor valori este în strînsă legătură cu aspectele generale ale nivelului de cultură pe care societatea românească îl conține în însăși strategia structurilor ei de bază. Observația lui Marx, cum că „Abia muzica trezește simțul muzical al omului", își poate afla o activă aplicare în condițiile în care întregul popor are un acces larg la valorile muzicii, valori care găsesc în omul societății socialiste perspectiva încrederii în sensul luminos al existenței.

SEISMOGRAF COMPLEX și sensibil al vieții oamenilor, al aspirațiilor și idealurilor lor etice, sociale și politice, al frămîntărilor și luptei lor pentru progres și civilizație materială și spirituală, pentru dreptate și libertate — noțiuni și imperative fundamentale ale oricărui demers istoric de autentică vocație umanistă —, muzica românească s-a hrănit, întotdeauna, din cea mai adîncă substanță a timpului și spațiului ei de zămislire și de afirmare. Muzica românească s-a impus ca suflet în sufletul poporului, relevîndu-se ca mesageră a voinței de pace și progres social a acestuia, a hotărîrii sale nestrămutate de a lupta împotriva împilării și asupririi de orice natură.

Pagini de nestinsă semnificație patriotică și umană înscriu în istoria muzicii românești cîntecele Unirii Principatelor, cele de la 1877, cele ale Unirii de la 1 Decembrie 1918, cele ce au însoțit lupta dîrză, plină de eroism a comuniștilor, împreună cu toate forțele progresiste ale țării, împotriva terorii fasciste, pentru înfăptuirea, la 23 August 1944, a Revoluției naționale și sociale, antifasciste și antiimperialiste, cele care, slăvind victoria de la 9 Mai 1945, asupra fascismului în Europa, au adus în cîmpul sensibilității perspectivele luminoase ale socialismului și comunismului pe pămîntul României. Cîntece cum sînt: *Hora Unirii* și *Sfînta zi de libertate*, *Apelul moldovenilor de la 1848* și *Uvertura națională* de Alexandru Flechtenmacher, *Trei culori*, *Pe-al nostru steag e scris unire*, *Altarul Mănăstirii Putna*, *Peneș Curcanul*, *Patria Română* și popularul *Cîntec de primăvară* — *1 Mai* de Ciprian Porumbescu, *Moartea vitează*, *Hora de la Plevna*, *Oșteanul Român* și *Fiii României* de Gavriil Musicescu,

Pui de lei de Ionel Brătianu, *Proletarul* și *Cîntăm libertatea* de Dimitrie Gh. Kiriac, *Răsunetul Ardealului*, *Răsunet din Crișana* și *Preste deal* de Ion Vidu, cîntecele Doftanei, *Cîntecul Jiului*, *Marseillesa proletariatului român*, cîntecele lui 23 August 1944, cum sînt: *De-ajuns României calvarul*, *Sub steagul Partidului* și *Să fii Partidului oștean* de Matei Socor, *Partidul* de Vasile Popovici, *23 August* de Radu Paladi și multe, foarte multe altele, s-au născut în focul luptei pentru libertate, dreptate și demnitate națională, glorificînd fapte de vitejie, idei și eroi ce străjuiesc evoluția unui popor care și-a construit viața cu sentimentul profund, intrinsec ființei sale naționale, al dreptății și libertății, al adevărului și echității sociale[54].

Între 9 mai 1877, Ziua proclamării Independenței de stat a României și 9 mai 1945, ziua victoriei asupra fascismului, istoria patriei traversează un semnificativ arc peste timp, jalonat de date și evenimente memorabile, de importanță vitală pentru destinul ei contemporan, date și evenimente ce-i consacră legitimitatea luptelor duse de-a lungul veacurilor, ce-i confirmă necesitatea istorică a afirmării sale ca o forță remarcabilă în lupta pentru pace și progres.

Adînc pătrunsă în conștiința poporului român, ideea independenței străbate întreaga sa istorie. Această idee și-a aflat, după cum am văzut, o ilustrare emoționantă în creații muzicale de cele mai diverse forme, începînd, desigur, cu cîntecele corale, patriotice și revoluționare, cu cîntecele pentru voce și pian și continuînd cu ample creații simfonice, vocal-simfonice și lirico-dramatice. În acest sens, șirul exemplelor, început mai sus, ar putea fi substanțial îmbogățit, cîntecul românesc ieșit de sub pana și din sufletul unor compozitori strîns legați de popor, aducîndu-ne, în actualitate, imaginea unui demers istoric ireversibil, animat și înnobilat de un profund și legitim sentiment al libertății și demnității.

Voința Neamului de Ioan Danielescu, cîntec simplu, exprimînd cu vigoare crezul poporului român în necesitatea ca popoarele să fie lăsate să-și construiască destinul propriu, *Imnul înfrățirii* de Sabin Drăgoi, reflectînd năzuința de veacuri la înfrățire și solidaritate a tuturor celor de un neam și o limbă. *Măreț pămînt al patriei iubite*, *Sub al păcii stindard*, *Cîntec peste zări și ape* și *Republică, măreață vatră* de Ioan. D. Chirescu, numeroase alte creații corale, cîntece patriotice și revoluționare datorate unor compozitori ale căror nume

[54] Pentru această tematică a istoriografiei noastre muzicale, vezi: ȘTEFĂNESCU, MIRCEA M., *Cîntecul revoluționar și patriotic românesc*, Editura Muzicală, Buc., 1974 și 1984.

Scanned with OKEN Scanner

(din raţiuni de spaţiu nu le mai evoc aici) sînt înscrise în loc de cinste în istoria muzicii româneşti contemporane, vin să lărgească şi să adîncească tematica luptei pentru independenţă, indisolubil legată de aceea a luptei pentru pace, a luptei împotriva fascismului.

Semnificative apar, în această idee, versurile cîntecului revoluţionar *Porniţi înainte tovarăşi*, cîntec de o simplitate cuceritoare şi de un dinamism al expresiei convingător, mobilizator.

În deplină concordanţă cu aspiraţiile fundamentale ale poporului, cu ideile păcii şi înfrăţirii popoarelor sub stindardele luminoase ale progresului social şi uman, lupta dîrză a militanţilor comunişti şi antifascişti, în general mişcarea de rezistenţă antihitleristă, ni se înfăţişează ca o expresie elocventă a voinţei de dezvoltare liberă şi democratică a poporului român.

Nesecatul izvor al creaţiei muzicale militante, această luptă a inspirat un număr impresionant de lucrări muzicale cum sînt operele *Fata cu garoafe* de Gheorghe Dumitrescu, *Pădurea vulturilor* de Tudor Jarda, *Dreptul la dragoste* de Teodor Bratu, *Interogatoriul din zori* de Doru Popovici, *Trandafirii Doftanei* de Norbert Petri, spre a mă referi doar la acest important sector al creaţiei noastre muzicale care este opera. Lucrările enumerate evocă figuri şi momente din preajma şi din timpul Revoluţiei de la 23 August 1944, pun în lumină adevărul, că însufleţiţi de un fierbinte patriotism, militanţii comunişti, luptătorii antifascişti au ştiut să stea prin jertfe în fruntea luptei pentru împlinirea aspiraţiilor populare. Încrederea în izbînda idealurilor revoluţionare îi dă lui Ion Ion, personajul central al operei *Interogatoriul din zori* de Doru Popovici şi asemenea lui tuturor eroilor comunişti şi antifascişti, acea pilduitoare forţă a demnităţii, prin care aceştia şi-au afirmat voinţa de a croi un nou destin poporului şi ţării, un destin de libertate, demnitate şi măreţie. Înaltele trăsături moral-politice proprii conduitei comuniştilor în anii grei ai dominaţiei fasciste şi ai ocupaţiei hitleriste, reprezintă modele luminoase pe cerul istoriei naţionale, pilde de abnegaţie, dîrzenie, tenacitate şi încredere în viitor.

Compozitorii români au pus în relief aceste chipuri prin utilizarea largă a intonaţiilor cîntecului revoluţionar şi muncitoresc, a cîntecului de vitejie şi de haiducie din fondul bogat al folclorului muzical românesc, în general a resurselor existente în bogatul nostru tezaur folcloric, în veşminte armonice şi orchestrale variate şi sugestive. Ei au utilizat întregul arsenal de modalităţi specifice genului de operă, conturînd imaginile unei adevărate epopei naţionale dintr-o perioadă de adînci frămîntări sociale şi puternic avînt re-

voluționar. El oferă pildele unei arte puternic angajate în demersul istoriei noastre contemporane, a unei arte ce pledează emoționant — tabloul realizărilor în acest domeniu în ultimele două decenii este cu adevărat impunător —, deci ale unei arte ce pledează pentru pace, pentru prietenie între popoare, pentru dreptul fiecărei națiuni la o viață liberă și demnă, principii promovate cu perseverență de partidul și statul nostru, de președintele Republicii Socialiste România.

Nu întîmplător tema păcii și tema muncii se împletesc armonios în cea mai însemnată parte a creației muzicale românești cu caracter militant.

IDENTIFICAREA MULTIPLELOR ASPECTE ale relației dintre spiritualitate, ca imagine sintetică a valorilor ideale, și totodată ca domeniu al activității de cunoaștere și de creație, și progresul social, prin care se exprimă procesul de înnoire continuă a societății, are implicații specifice și în cîmpul creației muzicale. „Muzica — observa cu îndreptățire Heine — ține întru totul pasul cu spiritualizarea treptată a neamului omenesc".

Se știe că, în socialism, dimensiunea umană a dezvoltării forțelor de producție face ca umanismul, în ansamblul său, să poată fi integrat nu în sfera idealurilor abstracte, ci într-o realitate intrinsecă a dezvoltării sociale. La rîndul lor, artele prin logica și etica vieții noastre spirituale, impun o permanentă perfecționare a noii conștiințe, de formare a omului nou, cu o solidă pregătire profesională, politică și culturală, cu o superioară înțelegere a noilor realități sociale; impun o susținută acțiune, de mobilizare a energiilor creatoare ale maselor populare în sensul autodefinirii lor conștiente în raport cu idealurile socialismului și comunismului. A concepe totul în funcție de om și pe măsura omului, a cultiva încrederea în resursele naturii umane, a sprijini dreptul fiecăruia la afirmarea conștiinței critice reflexive și, corelativ, a descifra necesitatea respingerii prejudecăților, a dogmatismului și a atitudinilor bazate pe privilegiul unei autorități impuse; a cultiva sentimentele de dragoste față de țară, față de partid și popor, atașamentul față de idealurile socialismului și comunismului, față de ideile păcii și prieteniei între popoare — iată crezul pe care compozitorii noștri l-au investit în mii de cîntece patriotice și revoluționare, în numeroase cantate, opere și oratorii, în simfonii și concerte instrumentale, în balete și lucrări de muzică de cameră. Compozitorii noștri au înțeles că îndeplinirea unei misiuni morale nu privește numai finalitatea operei, ci este le-

Scanned with OKEN Scanner

gată de idealurile artistului, de cunoaşterea realităţii vremii sale, de aderarea la forţele progresului, de ţelurile umaniste care îi animă. Mesajul de înaltă ţinută umanistă al muzicii româneşti, problematica de mare complexitate a conţinutului ei, originalitatea limbajului ei întemeiat pe cele mai noi cuceriri ale tehnicii componistice contemporane şi, în primul rînd, pe structuri ale cîntecului şi jocului popular românesc, conferă muzicii româneşti o distincţie aparte în contextul culturilor muzicale ale altor popoare. Prin valorile ei specifice, muzica românească este o oglindă vie a epocii pe care o trăim. Sînt lucrări în care primează momente şi tendinţe convingătoare de glorificare optimistă a vieţii şi muncii oamenilor, de elogiere a stărilor de armonie. Sînt însă şi lucrări — numărul lor este prea mare pentru a le enumera fără riscul unor omisiuni — în care se resimte pulsul vieţii umane autentice, cu umbrele şi luminile sale, cu contradicţiile sale uneori stimulative către acţiuni constructive, alteori răvăşitoare pînă la neantizare. Dacă e să-i dăm crezare lui Reiner Maria Rilke, trebuie să spunem şi noi că „o operă de artă autentică este numai atunci cînd ea izvorăşte din necesitate". Cele mai valoroase lucrări care îmbogăţesc şi dau strălucire, în prezent, patrimoniului muzical românesc, au izvorît din necesitatea de a reflecta viaţa poporului român, lupta sa eroică pentru cucerirea unui ideal moral superior. În acest sens, activitatea compozitorilor se înscrie în efortul general de perfecţionare a societăţii, de ameliorare continuă a relaţiilor interumane. Această activitate nu a fost şi nu este o distracţie, o relaxare între alte munci, ea se înfăptuieşte cu sudoare, cu dăruire.

Sînt încă, desigur, numeroase aspecte ce se cer perfectate în această nobilă activitate. Se mai practică, pe ici-pe colo, experimentul în sine, mai apar, deşi foarte rar, dar apar, uşoare tendinţe spre o autonomie a esteticului. Continuă să întîrzie apariţia marelui balet românesc contemporan, iar creaţia de cîntece, de altfel destul de bogată, continuă să fie slab prezentată tema satului socialist, chipul celor ce cu braţele şi cu mintea fertilizează ogoarele şi dau pîinea ţării. Se înţelege că neîmplinirile semnalate nu pot şi nu trebuie să umbrească realizările prin care muzica românească reprezintă una dintre cele mai dinamice realităţi spirituale existente azi pe glob. Fiind unul dintre „marile titluri de noblețe ale omului" cum spunea Mihail Sadoveanu, arta, în speţă muzica românească, are capacitatea — poate într-o mai bună condiţie a difuzării ei atît în ţară, cît şi în străinătate — să contribuie substanţial nu numai la stimularea progresului social, ci şi la ascensiunea continuă a umanităţii. Pentru

că — spunea tot Mihail Sadoveanu —... în amintirea posterității rămîn numai popoarele care și-au înnobilat sufletul, contribuind la ascensiunea umanității prin arta lor"[55].

IDENTIFICAREA, ÎN ARTA SUNETELOR, a mesajului de pace pe care poporul român îl adresează popoarelor lumii nu poate fi restrînsă la perimetrul lucrărilor la baza cărora se află versuri sau texte literare ce vehiculează, în mod explicit, ideile respective. O asemenea tratare, posibilă și convingătoare desigur, ar fi totuși insuficientă în raport cu ceea ce semnifică mesajul, în general de esență umanistă al muzicii, a cărei „menire sfîntă" — formulată excelent de George Enescu, este de a „stinge urile și de a uni popoarele într-o caldă înfrățire". În acest sens, ideea pe care o avem în vedere, a situa muzica în rîndul mijloacelor capabile să contribuie la ameliorarea climatului internațional, puternic marcat, în zilele noastre, de crize economice, sociale și politico-morale, apare ca deosebit de actuală. Ea vine să pledeze în favoarea cultivării valorilor morale indispensabile procesului de umanizare a omului, obiect și scop final al oricărui progres social real, a omului ce trebuie ferit permanent de riscul îndepărtării de esența însăși a naturii și idealurilor sale creatoare. Vocația umanistă a muzicii se explică tocmai prin capacitatea ei — capacitate frecvent subliniată în gîndirea estetică și filozofică din toate timpurile, îndeosebi din epocile de renaștere și strălucire culturală — de a fi străbătut mileniile întruchipîndu-se în bogăția de spirit a umanității, integrîndu-se organic procesului de evoluție a societății spre atingerea unor idealuri sociale și morale superioare. Dacă uneori muzica nu a putut servi acestui scop, faptul s-a datorat, de regulă, unor cauze extraestetice.

Marea și adevărata muzică a fost, întotdeauna, un act de sinceritate și un gest de generoasă iubire. Ca spațiu de trăire ce se cuprinde „între minus infinitul întristării și plus infinitul bucuriei" — spre a-l cita din nou pe Dimitrie Cuclin — un spațiu ce nu poate fi reflectat în întregime, în categoriile și conceptele limbajului noțional — muzica este în măsură să sugereze cu fidelitate un imens spectru de relevare; ea este în măsură să surprindă mișcările cele mai întinse ale sufletului omenesc. Această stare existențială care prin muzică poate fi trăită sensibil și plenar se constituie prin mișcarea unui întreg complex de relații și conexiuni prin care se articulează și se cristalizează necesitatea ființei de a se autodefini în

[55] SADOVEANU, MIHAIL, Opere alese, E.S.P.L.A., Buc., 1963, p. 209.

raport cu idealul individual și colectiv, și, totodată cu posibilitatea asimilării realului în datele și coordonatele lui fundamentale. Cînd Beethoven afirma că muzica este „o revelație mai înaltă chiar decît filozofia", cu străfulgerarea geniului său el avea în vedere, desigur, tocmai acest dat de excepție, specific muzicii, prin care ni se dezvăluie dimensiunea cosmică a ființei umane. Forînd în adîncurile spiritului, muzica face să țîșnească lumina către lumina imanentă a existenței și vieții, viața fiind, în esența ei, luminoasă. Iată pentru ce mesajul muzicii trebuie privit, în primul rînd, ca o extraordinară armă a păcii; funcția subtil consolatoare pe care i-o atribuiau unii dintre înaintași nu mai poate satisface nevoia de cultură și acțiune a omului contemporan. Ea trebuie să contribuie la decantarea, omogenizarea și mobilizarea sensibilităților și conștiințelor în sensul progresului social și uman, sub semnul adevărului și creativității.

Nu e nouă ideea rolului binefăcător pe care muzica îl poate avea în viața oamenilor. De la îndepărtatele sale origini și pînă în contemporaneitate, muzica poporului român, ca de altfel întreaga sa cultură, se distinge prin exaltarea sentimentului libertății și al demnității, prin luminozitatea expresiei, printr-un robust optimism bazat pe încrederea în resursele constructive ale omului. În același sens pledează marile valori ale culturii muzicale universale din toate timpurile.

Am arătat într-un capitol precedent că, ceea ce a adus, în mod specific, secolul al XX-lea, este acuitatea problemei în raport cu dinamica acestui timp.

Și prin muzică, omul de azi poate să-și afle și să-și afirme sensul luptei și al aspirațiilor spre frumusețea vieții și adevărul existenței sale. O privire de ansamblu asupra realizărilor muzicii românești relevă tocmai acest sens, optimist, substanțial în tonurile luminoase, în generozitatea mesajului, în bogăția semnificațiilor de esență umanistă. De la cîntecul de muzică ușoară la opere cum sînt *Dreptul la viață* de Tudor Jarda, *Dragoste și jertfă* de Teodor Bratu sau *Orfeu* de Gheorghe Dumitrescu, de la cîntecul patriotic și revoluționar sau piesa de muzică corală de mici dimensiuni la simfoniile *Triumful păcii* și *Triumful înfrățirii popoarelor* de Dimitrie Cuclin, la poemul *Pro humanitate* de Alexandru Pașcanu sau oratoriul *Canti per Europa* de Theodor Grigoriu — și exemplele s-ar putea înmulți — componistica românească oferă imaginea unei participări active și în condițiile unei mari forțe motrice politice, de finalizare eficientă în viața socială, subliniind aspirația tuturor locuitorilor acestui pămînt de a trăi într-o lume a păcii, demonstrînd că orice

Scanned with OKEN Scanner

efort, orice acțiune în favoarea acestei nobile idei este binevenită, se conjugă la scara milioanelor de gînduri bune, de speranțe. Sînt mesaje adresate tuturor generațiilor, este o gîndire profundă care, pentru muzicienii români, constituie, fără îndoială, temeiul unei activități și mai susținute pentru acentuarea procesului de formare a omului nou, pentru impunerea valorilor muzicii naționale în circuitul valorilor universale, ca mesagere ale omeniei, păcii și înțelegerii. Vocația păcii, este, fără îndoială, rațiune fundamentală a muzicii românești, a creației muzicale contemporane. Un imn închinat păcii este un imn închinat viitorului planetei noastre.

CA DOMENIU AL ESTETICULUI, muzica are implicații dintre cele mai subtile și complexe asupra comportamentului uman, asupra conștiintei sociale. Ea izvorăște din adîncurile ființei umane ca un reflex al nevoii de armonie, punînd în mișcare elementele de fond, constitutive, ale persoanei noastre etice, relevînd virtuțile specifice ale acesteia, și totodată, ilustrînd climatul spiritual căreia îi aparține. Rolul orientativ și formativ al politicului asupra artei, în fapt asupra procesului de creație artistică, ca și asupra întregului ansamblu de mijloace și modalități prin care se asigură pătrunderea culturii în mase, este dat în primul rînd de măsura în care arta contribuie la viața socială, la complexul educațional, ca parte integrantă a educației politice, ideologice, culturale, științifice.

Remarca pe care Platon o făcea acum peste 2.400 de ani: „Cîrmuitorii înțelepți vor ști să folosească magia artei pentru a obține o bună conștiință cetățenească" este relevantă pentru funcția pe care cei clarvăzători, încă din cele mai vechi timpuri, a acordat-o artelor, în procesul de perfecționare morală a oamenilor. Dintotdeauna obiectul artei autentice l-a constituit imaginea omului și a istoriei, a omului și a condiției sale de existență. De aici și-au extras marii artiști seva care a dat strălucire operelor lor și prin aceasta, ca elemente esențiale în ecuația perenă a existentei, operele respective s-au gravat, ca fapte specifice de conștiință, în coloana fără sfîrșit a spiritualității umane. Așadar, omul este materia și substanța adevărului artistic care, la rîndul său, este materia și substanța demiurgică a omului. Așa cum reiese și din remarca lui Platon, citată mai sus, muzica este în stare să încarce obiectele lumii omului cu energii care se convertesc în tot atîtea dimensiuni vitale în sfera realității și idealurilor: ea se integrează vieții psihice și spirituale a oamenilor, pe care îi influențează benefic, atît prin esența mesajului, cît și prin sentimentele și atitudinile pe care le vehiculează. „Desfid

Scanned with OKEN Scanner

pe oricine să găsească măcar o singură operă de imaginație, care să întrunească toate condițiile frumosului și să fie dăunătoare" — spunea Baudelaire. Este tot așa de adevărată remarca lui Baudelaire, precum adevărată este și afirmația că frumusețea omului este de neconceput în afara moralei. Perenitatea și originalitatea, ca trăsături definitorii ale artei autentice, se validează tocmai prin capacitatea acesteia de a se integra în procesul dinamic al dezvoltării vieții spirituale, demers care însumează deopotrivă valori de ordin moral, politico-social, istoric, filozofic și estetic.

Componistica românească — de la cîntecele revoluționare și patriotice la ample lucrări simfonice, vocal-simfonice, dramatice și concertante — îmbrățișează o arie tematică foarte largă, ce se circumscrie vieții complexe a oamenilor acestor meleaguri, aspirațiilor lor fundamentale pentru libertate și demnitate, nevoii legitime de autoeducare și armonizare a conștiințelor sub semnul cultului muncii, al păcii, înțelepciunii și progresului. Cuprindem în această accepție lucrări componistice care s-au înscris ca evenimente ale vieții noastre de concert, creații apărute relativ în ultimul timp și care, definite fiind de puternica lor valoare conceptuală și de măiestrie efectivă, se bucură la public de un succes constant și de substanță. Lucrări cum sînt *Simfonia a V-a cu cor* (1984) de Anatol Vieru, în care compozitorul incifrează prin muzică și relevă prin muzică capodopera eminesciană, *Glosa*, ca și Oratoriul-frescă *Mircea cel Mare* pentru soliști, cor, orgă și orchestră (1986) de Sorin Vulcu, libretul fiind creat aici de Mircea M. Ștefănescu, reprezintă adevărate reușite și aduc în conștiința oamenilor simboluri ale conștiinței de sine a poporului român, tradițiile sale glorioase, idei ale demersului său contemporan. În acest sens, muzica noastră contemporană se confirmă din ce în ce mai mult drept una dintre expresiile cele mai vii ale reînnoirii intelectuale și morale, proces cu adînci semnificații în realitatea spirituală a țării.

Unitatea firească dintre muzica cultă și cea populară, dintre gîndirea creatoare în și despre muzică, dintre practica și estetica compozițională; ramificarea continuă a peisajului componistic, dar și fuziunea elementelor specifice ale unor modalități artistice net separate pe fondul problematicii social-umaniste și politice, de mare tensiune creativă — iată pe scurt, idei, trăsături și aspecte ce definesc o școală muzicală aflată de mai mulți ani la cotele cele mai înalte ale competitivității pe plan internațional. Reflecțiile istorice, filozofice și estetice compoziționale, legate de practica și teoria muzicii au căpătat și ele în acest context o consistență sporită.

Scanned with OKEN Scanner

Vocația socială și politică a muzicii nu înseamnă însă reducționism sociologic și nici experiment steril; ea implică, dimpotrivă, o unitate organică între toți factorii care acționează asupra spiritului uman, impulsionînd și o adîncă interferență a diferitelor forme de cultură. O anumită tendință spre sincretismul artelor, cum se întîmplă, de pildă, în forma de teatru instrumental și în general, în teatrul muzical (prima din păcate este prea puțin stimulată în peisajul componisticii românești), recursul la modele matematice în elaborarea limbajului muzical, ca de pildă în creații de Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Fred Popovici, Sorin Vulcu și alții, de asemenea recursul la electronică în lucrări de Anatol Vieru, Liviu Dandara, Nicolae Brînduș, Iancu Dumitrescu, Octavian Nemescu, Corneliu Cezar și alții, toate acestea sînt ipostaze ale unei noi realități artistice, ipostaze a căror corelare este de natură socială.

Prin valorile ei reprezentative, muzica românească atestă faptul că o artă autentică își păstrează specificul chiar dacă își recunoaște alianțe și interacțiuni cu alte culturi naționale. Cu atît mai mult cu cît în aspectele sale primordiale muzica este un limbaj universal care se suprapune celorlalte limbaje (ea începe acolo unde se termină puterea cuvîntului, spunea un clasic), celorlalte forme de comunicare. În mod specific, însă, prin structurile ei intime — melodice, ritmice, armonico-modale — prin natura expresiei ținînd de o matrice stilistică inconfundabilă, identificată de Lucian Blaga în spațiul mioritic, ea se constituie într-o dimensiune originală a culturii universale. Așa se explică de ce, în alianța cu teme, idei, subiecte sau mituri din literatura universală, muzica românească își păstrează o poetică aparte, care nu poate fi decît a ei. *Oedip*-ul lui George Enescu, *Hamlet*-ul lui Pascal Bentoiu, *Orestia* lui Aurel Stroe, *Zamolxe* al lui Liviu Glodeanu, *Prometeu* al lui Doru Popovici sau *Canti per Europa* de Theodor Grigoriu sînt tot atîtea exemple elocvente.

Personalitatea culturii noastre muzicale, este astfel incompatibilă cu mimetismul și epigonismul, cu exaltările formale, cu estetismul infatuat și ermetic. Tocmai în acest sens rolul orientativ și formativ al politicului asupra esteticului se exercită benefic și în chip necesar.

VOCAȚIA UMANISTĂ A MUZICII — funcție frecvent subliniată în gîndirea estetică și filozofică din toate timpurile și epocile, îndeosebi din cele de renaștere și strălucire culturală — constă în capacitatea ei „de a stinge urile și de a-i uni pe oameni într-o

caldă înfrățire", cum spune George Enescu, aserțiune în care, în fond, se includ virtuțile ei educative esențiale. Cu această forță muzica a străbătut mileniile și secolele și s-a întruchipat în bogăția de spirit a umanității, integrîndu-se organic în demersul istoric spre atingerea unor idealuri sociale și morale superioare. Perimetrul ei specific de acțiune se circumscrie, inexorabil, în lupta pentru afirmarea și reafirmarea principiilor binelui, adevărului și frumosului „Valori ale omului" — cum le numea Stravinski sau „momente ale umanității" în aprecierea lui Marx, operele muzicale se exercită în primul rînd, în sfera educativului, a formării și dezvoltării personalității umane; ele izvorăsc din interioritatea ființei spre a se autodefini în real (...arta exprimă nevoia omului de a se comunica pe sine", pentru a reveni o dată mai mult la Baudelaire) și de a se impune ca mesaje ale acesteia către umanitate. O astfel de comunicare implică însă, în mod necesar, stabilirea unor punți spirituale de mare siguranță între creator, interpret și auditor, pe de o parte, iar pe de altă parte ea necesită încredere atît în sensul de valoare a mesajului propriu cît și în disponibilitatea afectivă și rațională a marelui public. Observația emblematică a lui Marx că „abia muzica trezește simțul muzical al omului" are în acest sens o dublă semnificație: mai întîi ea certifică necesitatea educației muzicale, iar în al doilea rînd ea conține ideea esențială cu privire la statutul muzicii ca element constitutiv, integrat și integrator, al naturii umane. Muzica deci, nu creează simțul muzical al omului care, ca dat al naturii, este intrinsec, ci îl trezește din starea latentă în care multe dintre harurile necultivate ale omului se pot pierde. Factorul afectiv joacă un rol foarte important, uneori determinant, în procesul autorealizării, al creativității. Ori, tocmai de aceea stimularea și captarea acestui factor în acțiunea formativă, în dinamica procesului educațional prin intermediul muzicii, nu pot scăpa raționamentului logic și nici abordării practice, realiste și autentic militant-revoluționare a problemei. Politica partidului nostru, gîndirea și acțiunea secretarului său general ne oferă și în acest domeniu perspectiva unei strategii de lungă durată și de adîncă semnificație umanistă.

Muzica oferă tuturor celor ce manifestă interesul de a o înțelege, echilibru, calm, detașare, discernămînt ; ea ajută la cultivarea spiritului de justiție, la triumful rațiunii, ameliorînd relația de posibilă dihotomie între subiectivitatea intensității afective și obiectivitatea rece a autonomismului tehnic, între pasiune și cunoaștere, între aspirație și voință, între scop și mijloacele realizării lui. Cercetări importante în domeniul pedagogiei

Scanned with OKEN Scanner

contemporane au pus și pun în evidență rolul muzicii în dezvoltarea la elevi — și nu numai la ei — a capacității de muncă, de receptare și asimilare mai rapidă a cunoștințelor din celelalte domenii ale culturii și cunoașterii umane în general a capacității intelectuale.

Conchidem, așadar, că muzica poate avea un aport substanțial la formarea unei personalități umane ce se întemeiază pe convergența calităților etice, estetice, științifice și politice cristalizate în conștiința autentică a responsabilității în fața societății. Subliniind o asemenea realitate, în fapt, disponibilitatea omului pentru a se autoeduca și pentru a educa și pe alții prin muzică (...artă care — după cum spunea Heine — ține întru totul pasul cu spiritualizarea neamului omenesc"), recunoaștem, implicit, necesitatea de a conferi, mai precis de a reconferi acestei arte rolul activ, științific determinat, pe care îl poate avea în ecuația educativului și formativului, a luptei pentru valori morale, pentru progres social și uman.

România deține locuri fruntașe pe glob în ierarhia valorilor muzicale, componistice și interpretative. Problema s-ar pune, deci, așa: avem interpreți tineri și vîrstnici de valoare internațională; avem de asemenea, o școală componistică muzicală competitivă, pe plan mondial. Pentru atingerea acestor performanțe s-au făcut eforturi deosebit de mari. Relația creator-interpret-auditor implică însă dimensiunea publicului ca factor definitoriu în procesul de finalizare estetică, educativă, a faptului muzical.

Este de ajuns ce se face pînă în prezent pentru ca publicul tînăr și vîrstnic, dar mai ales tînăr, să se poată bucura de binefacerile muzicii? Mă voi referi desigur din nou la școală, unde, potrivit aserțiunii arhicunoscute a muzicianului patriot Dimitrie G. Kiriac, se hotărăște soarta muzicii. Să fim înțeleși: este vorba de soarta muzicii ca bun al întregului popor, și nu de soarta muzicienilor profesioniști. „Abia muzica trezește simțul muzical al omului". Este un adevăr indiscutabil, care ar trebui să dea de gîndit nu numai diriguitorilor învățămîntului, întrucît și în general, în viața muzicală, continuă să se afle încă numeroase surse neexplorate în această privință. Festivalul național „Cîntarea României" este el însuși un cadru strălucit menit să servească acestui scop. Ar trebui însă să se înțeleagă că această minunată inițiativă solicită eforturi permanente, susținute și sistematice pe tot parcursul desfășurării ei.

Există conceptul educației permanente care, aliniat obiectivelor de bază ale Festivalului național „Cîntarea României", ar putea sugera idei ce pot contrasta puternic cu soluția „asaltului", a campaniei în activitatea educativă, inclusiv în domeniul muzicii. Tripla

Scanned with OKEN Scanner

relație creator-interpret-auditoriu va putea fi substanțial îmbunătățită dacă toate condițiile materiale, tehnice și financiare aflate la îndemîna organizatorilor vieții muzicale, vor fi mai sistematic, creator și competent folosite. Nu exclud din această ecuație nici elementele, esențiale în fond, care țin de valoarea muzicii ce se prezintă publicului, precum și de valoarea interpretării. Aceste elemente însă, pentru a nu fi expediate cu ușurință, ar putea face, cred, obiectul unei analize separate.

LOGICA ȘI ETICA vieții noastre spirituale impun o permanentă perfecționare a căilor și mijloacelor de modelare a noii conștiințe, de formare a omului nou, cu o solidă pregătire profesională, politică și culturală; impun o susținută acțiune de mobilizare a energiilor creatoare ale maselor populare în sensul autodefinirii lor conștiente în raport cu idealurile socialismului și comunismului. Într-un atare context, o regîndire a conceptului muzicii de mase în sensul îmbogățirii acestuia cu noile date și elemente ce decurg dintr-o realitate culturală — așa cum se certifică ea și în cadrul Festivalului național „Cîntarea României" — dinamică, profundă și deosebit de complexă, apare mai mult ca oricînd necesară. Conceptul muzicii de mase cuprinde, într-o variată gamă de nuanțe expresive și genuri specifice, totalitatea creațiilor muzicale în care se reflectă viața, munca, aspirațiile și idealurile maselor populare din țara noastră, chipul moral al constructorlior socialismului, sentimentele de adîncă admirație față de valorile fundamentale ale istoriei naționale, față de frumusețile inegalabile ale patriei, față de eroii neamului. În astfel de lucrări, creatori, interpreți și public simt sufletul complex, adînc și bogat al poporului nostru, ecourile dorului din doinele și baladele gravate în ființa lor spirituală de-a lungul secolelor și mileniilor, așa cum o dovedesc valorile tezaurizate în capódopere ale creației populare, bogăția limbii, a portului, cîntecului și dansului. În momentul în care, prin structurile de bază ale socialismului, se consacră accesul la cultură al tuturor oamenilor muncii, putem conchide că tot ce este valoare autentică în peisajul componisticii românești contemporane face parte în mod efectiv din cultura maselor.

În sens mai restrîns, prin muzica de mase se pot înțelege însă și numai acele lucrări, îndeosebi din sfera cîntecului patriotic și revoluționar", al muzicii corale cu caracter militant, a căror eficacitate socială și politică imediată influențează și dinamizează participarea maselor la acțiuni concrete, mobilizează conștiințele în munca și lupta revoluționară, pentru mai binele social. Încă din primele decenii

Scanned with OKEN Scanner

ale secolului trecut, corul a însoțit momente semnificative din istoria poporului român, Unirea de la 1848, Războiul pentru cucerirea independenței de la 1877, înființarea în 1893 a Partidului Social-Democrat la Muncitorilor din România, realizarea la 1 Decembrie 1918 a desăvîrșirii unității naționale, actul de la 23 August 1944 și multe alte evenimente de importanță crucială pentru demersul istoric al României socialiste au reverberat puternic în creația muzicală, în cîntece patriotice, revoluționare și muncitorești, cu larg ecou în conștiința neamului.

Cîntecul patriotic, de mase, cîntecul revoluționar, solicită în primul rînd un conținut de idei de adîncă vibrație patriotică. O muzică de substanță patriotică înseamnă, în primul rînd, o muzică valoroasă, în care se reflectă stări de spirit specifice poporului român și, mai cu seamă, în care se reflectă aspirațiile poporului român pentru idealurile de bine și frumos, de libertate și demnitate. Or, o asemenea muzică în măsură să exprime structura psihică a poporului român se supune în prezent unor exigențe obiective și subiective calitativ superioare: de la talentul și opțiunile politice ale compozitorului, la felul lui de a gîndi estetic, la calitatea angajării lui sociale, la măiestria lui. Numai așa se pot crea cîntece pe măsura tradiției și a timpului nostru, cîntece care conving și mobilizează.

Scanned with OKEN Scanner

V

EVOLUȚIA LIMBAJULUI MUZICAL, EXPRESIE A DEZVOLTĂRII GÎNDIRII ȘI SENSIBILITĂȚII UMANE

– despre conținut și formă în muzica secolului XX –

Scanned with OKEN Scanner

Tema conținutului și formei în muzica secolului XX ar trebui să fie luată în considerare mai ales sub raport metodologic, de vreme ce, în muzică, după cum afirmă unii teoreticieni, nu este nimic altceva de căutat decît muzica însăși. Problema este pe cît de interesantă pe atît de dificilă fiindcă ea antrenează concepte ce par a fi cunoscute dar care, în fond, sînt foarte greu de definit. Iată, de pildă, ideea raportului dintre conținut și formă. Cum acționează raportul conținut-formă în muzica secolului nostru? Ce este conținutul în muzică și cum se definește el? „Totul este viață — spune Dimitrie Cuclin — viața este mișcarea totului: mișcarea este muzica vieții. „În substanță — mai preciza Cuclin viața, mișcarea, muzica, este o armonie sistematică: în esență actualizată în ființa omului, viața, mișcarea, muzica, este o „compoziție armonioasă, o creație". Dar, în definitiv, aceste vorbe nu sînt decît un discurs asupra muzicii. Și un discurs asupra muzicii poate fi mai mult sau mai puțin specializat, mai mult sau mai puțin savant, poate folosi chiar terminologia specifică analizelor muzicologice.

Dar orice discurs asupra muzicii pare a se izbi de o dificultate de neînvins.

„Dacă tot ce exprimă muzica, tot ce vorbește muzica în noi, tot ce spune muzica în noi s-ar putea traduce integral — subliniez — integral, în cuvinte, atunci, evident, n-am mai avea nevoie de muzică[56]. Și totuși există multă nevoie de muzică. Ea începe acolo unde sfîrșește puterea cuvîntului — spunea Wagner.

„Stihurile mele au răsunat pentru neamul românesc numai după ce au fost puse pe muzica lui Alexandru Flechtenmacher" spunea Vasile Alecsandri. „Muzica rezidă în capacitatea sunetelor de a răscoli în orice om predispoziția de a pune problemele și de a răspunde la ele, de a lua o atitudine în fața vieții[57] — preciza George

---

[56] NICULESCU, ȘTEFAN, Convorbire radiofonică cu Vasile Donose, în ciclul: Tribuna Muzicală Radio", octombrie 1983.

[57] CĂLINESCU, GEORGE, în: *Muzica și literatura*, Editura Muzicală, Buc., 1966.

Călinescu. Formularea prin care George Călinescu definește muzica pare foarte aproape de adevărul acestei arte, tocmai pentru că ea deschide larg porțile inefabilului cu ramificații adînci în structura etică a ființei umane. Ascultînd muzică, această ființă își pune probleme și ia o atitudine în fața vieții. Prin urmare, chiar dacă nu poate fi tradus integral în cuvinte conținutul muzicii ni se transmite în integralitatea sa și el acționează asupra fondului nostru moral. El este, deci însăși viață, în toată complexitatea ei de stări, de la minus infinitul întristării pînă la plus infinitul bucuriei [58].

Dar dacă muzica se comunică integral prin intermediul sunetelor mai este oare nevoie de cuvinte pentru înțelegerea ei, mai este nevoie de o hermeneutică a muzicii, de o teorie a muzicii, luată în sens foarte general sau de o filozofie a muzicii? Categoric da. Tocmai aceste discursuri asupra muzicii au darul de a spori înțelegerea ei, de a forma bagajul de cunoaștere și pătrundere în esența ei expresivă, prin înțelegerea și descifrarea limbajului ei. Ascultătorul devine conștient și pe planul limbajului noțional de ceea ce trăiește el în momentul în care ascultă muzica : acesta va fi un ascultător superior, și, în orice caz avantajat, în raport cu cel ce trăiește muzica în mod inconștient. Poți trăi ceea ce nu admiri, dar nu poți admira ceea ce nu iubești și nu poți iubi cu adevărat ceea ce nu cunoști cu adevărat.

Muzica este aceeași pentru toți: ceea ce îi diferențiază pe oameni în raportul lor cu muzica este, în mod sigur capacitatea lor diferențiată de a percepe și asimila valorile ei.

Să ne lămurim deci: există un conținut al muzicii independente de forma ei, sau, altfel spus, există o formă, în muzică independentă de conținutul ei? Nu.

Un compozitor — de pildă — care lucrează în fiecare zi la o compoziție, realizează, în același timp, și forma și conținutul ei. Conținutul muzicii nu se exprimă integral decît în momentul în care forma este gata. Există, s-ar putea spune și forme muzicale consacrate, prestabilite, cum sînt, de pildă forma de sonată, forma de rondo și altele, în care s-ar putea turna, eventual, orice conținut? Nimic mai eronat. Se pierde din vedere faptul că respectivele forme sînt doar scheme abstracte. În realitatea lor individuală există o infinitate de sonate, de rondo-uri și de lied-uri, care exprimă, fiecare, altceva. Prin urmare, nu există conținut muzical independent de formă și nici invers. „Conținutul muzicii este însăși forma sa" — spu-

[58] Idee hegeliană formulată ca atare și reluată frecvent de Dimitrie Cuclin.

Scanned with OKEN Scanner

nea Hegel. Aceste două concepte coexistă în realitatea muzicală şi ele se dezvăluie auditoriului numai prin ascultarea reiterată a muzicii. Care sînt, în acest caz, raporturile de structură între arta sunetelor ca limbaj şi limbajul cuvintelor? Un răspuns posibil la o asemenea întrebare, şi el în sensul confirmării categoriale a aspectelor lingvistice muzicale, este, după cum vom vedea, foarte complex.

IDEEA CĂ MUZICA este un „limbaj", chiar unul universal, are fundamentări multiple în gîndirea estetică din diferite epoci, cu deosebire în cultura europeană a ultimilor 300—400 de ani, şi, ceva mai recent, în cea americană. Şi mai veche, coborînd din templele cugetărilor estetice şi filozofice ale Greciei antice, este ideea legăturilor posibile, în actul comunicării, dintre muzică şi cuvînt, dintre muzică şi poezie. Pe de altă parte, reflecţia asupra limbajului în general, are, în fond, rădăcini tot aşa de vechi ca şi aceea privind esenţa şi originea fiinţei. Căci, afirmă filozoful Alexandru Boboc, citîndu-l pe E. Cassirer: „Prima reflecţie conştientă asupra întregului lumii se caracterizează prin aceea că pentru ea limba şi fiinţa, cuvîntul şi sensul nu se despărţiseră, ci îi apăreau ca o unitate indestructibilă"[59].

Descoperirea lui *Cogito*, a subiectivităţii transcendentale a determinat ieşirea cuvîntului din fiinţă şi punerea lui ca o *characteristica universalis* (Leibnitz). De asemenea apariţia sensului, dincolo de înţeles al cuvîntului „şi legarea lui de semn şi simbol, a făcut ca magia, propriu-zisă naturală, a cuvîntului, să fie înlocuită — spune profesorul Alexandru Boboc — cu un adevărat miraj al semnului şi simbolului prin care limbajul apare nu numai ca purtător al unei semnificaţii spirituale, ci devine condiţia, chiar structura de bază a universului uman. Omul trăieşte, sau cel puţin pare a trăi, într-un univers simbolic, nu într-unul numai natural. Limbajul, mitul, arta şi religia, constituie părţi ale acestui univers, firele multicolore care ţes pînza simbolică, reţeaua compactă a experienţei umane"[60]. Omul pare a nu mai avea, aşadar, o raportare nemijlocită la realitate, el trăind mai mult în formele limbajului, în operele de artă, în simboluri mitice sau ritualuri religioase, încît cunoaşterea sa nu mai este posibilă decît prin medierea acestor factori. Aserţiunea lui Epicur potrivit căreia nu lucrurile îi neliniştesc pe oameni, ci părerile lor

[59] BOBOC, ALEXANDRU, *Confruntări de idei în filozofia contemporană*, Edit. Politică, Bucureşti, 1983, p. 57.
[60] BOBOC, ALEXANDRU, *op. cit.*, p. 58.

Scanned with OKEN Scanner

despre lucruri" pare a conține, în acest sens, un adevăr de acută actualitate.

„Primul care a demonstrat triunghiul isoscel (fie că s-a numit Thales sau altfel) — scria Kant —, a avut o revelație: el a găsit că nu trebuie să urmărească cu atenție ceea ce vedem în figură sau simplul concept al ei și să învețe așa zicînd din acestea, proprietățile ei, ci că trebuie s-o producă prin ceea ce el însuși gîndea și reprezenta în ea *a priori* prin concepte (prin construcție) și că, pentru a ști ceva sigur *a priori*, el nu trebuie să atribuie lucrului decît ceea ce rezultă în mod necesar din ceea ce a pus el însuși în lucru, în conformitate cu conceptul său"[61].

„Rațiunea nu sesizează — preciza Kant — decît ceea ce ea însăși produce după planul ei"[62]. Nu este în intenția noastră de a ne extinde aici considerațiile asupra complexelor probleme privind teoria și filozofia limbajului și, deci, nici de a evoca șirul foarte numeroșilor gînditori care au înscris contribuții substanțiale în definirea conceptelor de limbă, limbaj, gîndire etc. De la Platon și Aristotel la Kant și Humboldt, de la aceștia la teoria limbajului ca „formă simbolică" a lui E. Cassirer, la teoria fenomenologică inițiată de Huserl, la teoria estetică a limbii, a lui Benedetto Croce, la abordările ontologice ale lui Heidegger și hermeneutica lui H. G. Gadmer și P. Ricoeur, cercetările în domeniu par a fi mutat accentul de pe teoria cunoașterii pe analiza logică a limbajului. La noi au apărut, în același sens, numeroase lucrări cum sînt *Poetica vorbirii*, *Rolul limbajului în formarea și dezvoltarea ideilor*, *Realitate și limbaj*, *Limbaj și valoare* și *Homo significans* de Henri Wald, *Elemente de lingvistică generală* de A. Martinet, *Tratat de lingvistică generală* (Ed. Acad. R.S.R.) și multe altele, lucrări pe care, consultîndu-le, am înțeles adîncimea și caracterul cuprinzător al preocupărilor privind rolul limbii și al limbajului.

„CUVÎNTUL — SPUNEA GEORGE ENESCU — aruncă lumină vie asupra sentimentelor, descriindu-le, precizîndu-le în chip plastic. Grație cuvintelor, gîndirea se poate formula. Muzica, revărsîndu-se în adîncurile sufletului, pătrunde, misterioasă, în cele mai tăcute taine ale simțirii. Din îmbinarea cuvîntului și a muzicii s-au născut

[61] KANT, IMMANUEL, *Critica rațiunii pure*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1969, p. 21.

[62] Ibidem, p. 22.

Scanned with OKEN Scanner

și se vor naște opere divine, nepieritoare"[63]. „Simțurile singure — arăta, la rîndul său, Dimitrie Cuclin — sau chiar și cu ajutorul aparatelor, instrumentelor și calculelor științifice, nu sînt autentice mijloace de cunoaștere a realităților, ci împletite ziduri de ascundere a adevărurilor, ziduri pe care le sparge numai logica"[64].

Gîndirea devine comunicabilă prin cuvinte, dar iată că, chiar și fără precizări conceptuale muzica este și ea o modalitate a gîndirii, poate chiar forma interioară a acesteia. Ea surprinde sensul interior al gîndului, acea capacitate spirituală prin care se manifestă nevoia de comunicare a omului. Sensul interior al gîndirii muzicale își va asuma, însă, atributele unei activități intelectuale, specifice, o activitate ce se formulează în construcțiile logice ale muzicii.

Dacă e să-i dăm crezare lui Ibrăileanu care spunea că „limba e mult mai săracă decît sufletul" — și cred că nu putem să nu-i dăm crezare, atunci vom înțelege dimensiunea creatoare pe care arta sunetelor o reprezintă în existența omului, ca realitate nemijlocită a acestuia.

Emoția produsă de muzică răscolește — așa dar — în orice om predispoziția de a pune problemele și de a răspunde la ele, de a lua atitudine în fața vieții — sînt cuvinte care întăresc, într-un fel, ideea că, spre deosebire de vorbire, muzica se situează ca o faptă originară a spiritului și, ca orice conținut de cultură, ea este o funcție a gîndirii și sensibilității umane.

Vechiul sofism, nici gîndirea fără vorbire, dar nici vorbirea fără gîndire, ar putea fi extins și la raportul muzică — gîndire, atestînd *à posteriori*, calitatea intelectuală inerentă a activității muzicianului. Metafora muzicală, ca orice metaforă, este o anticipare a conceptului dar ea este, în același timp, și o permanență a culturii chiar și numai pentru simplul fapt că mecanismul metaforei reprezintă o modalitate ontologică specifică omului.

Avînd rol de principiu pe baza căruia se organizează, se structurează și se încheagă sensul interior al muzicii, gîndul creator implică — așadar —, deopotrivă sensibilitate și voință, logică și coerență în toate articulațiile sale. „Este agasant, pentru ca să nu spun îmbucurător, că muzica, cel puțin această muzică (Thomas Mann se referea aici la *Cvartetul op. 132 în la minor* de Beethoven), conține lucruri pentru care oricît ai vrea, nu poți găsi în tot vocabularul un epitet caracteristic sau chiar o combinație de epitete".

---

[63] ENESCU, GEORGE, în monografia *George Enescu*, Edit. Academiei, Buc., 1971, vol. II.

[64] CUCLIN, DIMITRIE, *Discurs asupra muzicii*, 1970.

Înțelegem din cele spuse mai sus că, în esență, finalitatea muzicii în raport cu omul este aceeași pe care o au și celelalte arte atît din sfera cuvîntului cît și din aceea a imaginii sau gestului și că, deci, între muzică și cuvînt există raporturi de complementaritate, aceasta neînsemnînd — cum am mai spus — că structura muzicii este aceeași cu structura limbajului vorbit.

AM MAI SPUS: dacă prin cuvinte s-ar putea spune tot ce ne comunică muzica atunci ar mai fi nevoie de muzică? Sau: este posibil să se formuleze în cuvinte tot ce ne spune muzica? Chiar și puținele argumente aduse pînă aici, arată că un asemenea lucru nu este posibil. Iată pentru ce o detaliere a asemănărilor și deosebirilor dintre cele două tipuri de structuri, a aspectelor de complementaritate dintre ele, este necesară pentru a avea o perspectivă mai clară asupra naturii lor, ca și asupra funcției lor în viața oamenilor. Aprofundarea acestei teme ar putea fi revelatoare și pentru sublinierea adevărului ce pare îndeobște cunoscut, dar care, cum am încercat să sugerez ceva mai înainte, este încă insuficient motivat științific: muzica, în toate ipostazele de bază care îi definesc demersul (creație — interpretare — receptare) antrenează resorturi intelectual-afective la o înaltă tensiune a gîndirii și sensibilității. Ori, un asemenea lucru, arată cît de eronate pot fi părerile care o plasează la un nivel inferior altor sfere ale creativității umane.

Anumite trăsături fundamentale ale limbajului vorbit sînt însă comune muzicii și, în cele ce urmează — pe baza unor informații extrem de interesante culese dintr-o bogată literatură de specialitate estetică, filozofică și lingvistică — voi încerca să identific și asemănările, dar și deosebirile dintre structura lingvistică și cea muzicală. Așa, de pildă, una dintre trăsăturile comune celor două moduri de comunicare este prezența, și într-un caz, și în altul, a unor succesiuni de sunete cu înălțimi mai mult sau mai puțin definite, vocea umană avînd o funcție esențială în ambele. O altă trăsătură comună o constituie prezența „sensului", atît arta sunetului, cît și limbajul cuvintelor întemeindu-se pe ceea ce A. Martinet numea o „dublă articulație" [65]. O asemenea articulație este constituită din două nivele, cel cinematic și cel plerematic. În limbajul vorbit și în muzică, limbajul cinematic este cel al sunetelor articulate, care consti-

[65] MARTINET, ANDRÉ, *Elemente de lingvistică generală*, Edit. Științifică și Enciclopedică, Buc., 1970.

tuie unități semantice formînd opoziții funcționale unele față de altele.

În limbajul vorbit aceste unități sînt fonemele, iar în muzică sînt notele individuale. În ambele cazuri însă, o unitate la nivel cinematic nu are, în sine, nici o semnificație. Ea capătă o semnificație funcționînd la nivel pleremațic [66], adică numai atunci cînd este utilizată împreună cu una sau mai multe unități într-o succesiune care are un sens. Voi denumi *enunțare* o asemenea succesiune semnificativă de sunete, avînd un început și un sfîrșit, atît în limbaj, cînd este pronunțată de un vorbitor, cît și în muzică, atunci cînd este produsă de un cîntăreț sau de un instrumentist.

Există, însă diferențe importante între utilizările acestor elemente structurale în muzică și în limbaj. Aceste diferențe se pot rezuma în felul următor: în muzică, extinderea și complexitatea sunetelor posibile sînt cu mult mai mari, în diferite sensuri, decît în limbajul vorbit, dar semnificația care se exprimă în muzică, deși complexă, este totuși mai puțin concretă în raportul său cu lumea înconjurătoare. Această diferență este în strînsă corelație cu funcția socială a limbajului și a muzicii. Limbajul servește atît pentru exprimarea individuală, cît și pentru comunicarea detaliată a unor informații privitoare la lumea exterioară; în timp ce muzica servește aproape exclusiv pentru primul din aceste scopuri. Detaliile însă, prin care pot fi precizate deosebirile dintre cele două tipuri de structură ar putea fi încadrate în trei idei principale: utilizarea ce se dă sunetului, tipul de semnificație ce este enunțat și funcția ei în cîmpul afectivității.

Iată, mai întîi, unele detalii cu privire la sunet: Se știe, de pildă, că atît limbajul, cît și muzica recurg la vocea umană, respectiv la vorbire și cînt. Primul, însă, utilizează doar vocea umană. Muzica însă, utilizează, nu numai vocea umană, dar și — împreună cu ea sau independent — sunete provenind din surse fizice. În mod normal, sunetele provenind din surse fizice sînt structurate în același fel ca și cele produse de voce în ceea ce privește înălțimea, durata, intensitatea și ritmul.

---

[66] Pentru acești termeni, vezi: *Hoakett, A course in modern linguistic*, New York, 1959, Cap. 64, p. 5.

(În volumul *Sinteze de limbă română*, Editura Albatros, București, 1984, coordonator Theodor Hristea, sînt definite categoriile *fonemelor* și *morfemelor*, prima indicînd o unitate minimală cu potențial de semnificație, iar a doua, tot o unitate minimală, însă, cu o deschidere spre sens: p.p. 204, 205).

Scanned with OKEN Scanner

În utilizarea ce se dă vocii umane există diferențe esențiale între limbaj și muzică. Poate cea mai importantă dintre ele este aceea că în limbaj înălțimea sunetelor este relativă, în timp ce în muzică este absolută. Dovada cea mai evidentă a acestui fapt este aceea că, în vorbire, vocea masculină poate fi considerată egală cu cea feminină, deși între cele două voci poate exista o diferență care se întinde pînă la două octave. Orice enunțare lingvistică (afirmare, întrebare, ordin) este „același lucru" din punct de vedere structural și reacționăm în același fel la semnalele sale structurale, dacă este pronunțată de un bărbat sau de o femeie. În schimb, în muzică, o melodie nu este exact „același lucru" (chiar dacă notele sînt identice), dacă apare într-o octavă diferită, sau chiar într-o tonalitate diferită de aceea a originalului. Dacă nu ar fi așa, compozitorii nu ar specifica tonalitatea compozițiilor lor, nici nu ar prescrie — în special în muzica de operă — o anumită bucată muzicală pentru un anumit tip de voce.

Pînă la ce punct, două sau mai multe persoane pot fi active în același timp, deci suprapunînd enunțări concrete și polifonice? În limbajul normal, acest lucru nu este posibil. Fiecare persoană vorbește independent de celelalte, și (cel puțin în comportamentul politicos) în mod dialogat, asumîndu-și pe rînd rolul de vorbitor și pe cel de ascultător. Dacă două sau mai multe persoane vorbesc în același timp, rareori se va întîmpla să spună același lucru, exceptînd cazurile cînd repetă slogane sau ceva asemănător, scandări deja învățate pe dinafară sau citate cu voce tare. Nu este însă posibil ca doi sau mai mulți vorbitori să spună lucruri diferite în același timp, în mod concertat. Cînd mai multe persoane vorbesc toate împreună, în mod normal se opun unele altora, sau cel puțin spun lucruri diferite pentru a reacționa în aceeași situație (exprimînd surpriză, mînie etc.). În sfîrșit, vorbirea de fiecare zi este antifonală, nu polifonică. În schimb, în muzică, polifonia este una din resursele structurale cele mai larg utilizate. Compoziția sau chiar improvizația polifonică este posibilă, cu două sau mai multe voci, care cîntă, fie aceeași succesiune de note la nivele diferite, fie (ca în fugă), la diferite intervale de timp. Acest lucru este posibil, se înțelege, și pentru un singur instrumentist care dispune de un instrument apt să producă mai multe sunete odată.

Și în organizarea înălțimii sunetelor există diferențe fundamentale. Diferențele de înălțime sînt esențiale pentru muzică. Ele formează un aspect firesc și al limbajului vorbit, dar sînt întrucîtva mai

Scanned with OKEN Scanner

puțin esențiale. Se poate enunța o frază pe o singură notă fără a o schimba nici măcar la sfîrșitul enunțării, și cu toate acestea, se va fi comunicat ascultătorilor o mare parte din mesajul dorit și anume acea parte care nu este legată de emoțiile oratorului și nici de ale lor. În muzică, sînt disponibile un număr mare de moduri care se pot organiza în multe sisteme chiar dacă, în „practica obișnuită" se mai folosesc încă, doar modul „major" și modul „minor" și în fiecare din ele se pot compune un număr infinit de succesiuni și de melodii. În limbajul vorbit se utilizează schimbările tonale în două maniere:

(A) În unele limbi denumite „tonale", fiecare silabă are o înălțime specifică a sunetului, care poate să fie, fie relativ constantă (de exemplu, înaltă, medie, joasă — precum și de la înaltă la medie sau vice-versa). Numărul de nivele în limbile tonale variază de la două (ca în limba apașă, o limbă arapască din New Mexico), la patru (în limba mazatecă, un idiom al aborigenilor mexicani).

(B) În toate limbile însă, tonale sau netonale, succesiunea înălțimilor silabelor dintr-o enunțare, cu alte cuvinte, intonația lor, comunică informații cu privire la (1) atitudinea emotivă a vorbitorului față de ceea ce spune (de exemplu, „aceasta este o constatare de fapt", „aceasta este o întrebare") și (2) reacția pe care el dorește să o obțină de la ascultătorii săi (de exemplu, „răspundeți, vă rog" sau „așteptați pînă cînd voi termina de vorbit"). Aceste nivele distinctive sînt, desigur relative. De exemplu, comunicăm ascultătorilor noștri mesajul „aceasta este o întrebare: răspundeți, vă rugăm", trecînd de la nivelul mediu la cel înalt, iar apoi la cel super-înalt — nu trecînd, să spunem, de la *Re* la *Fa* și apoi la *La*. Extinderea înălțimilor distinctive poate varia mult, după cum se știe, nu numai de la o persoană la alta, dar de la o comunitate lingvistică la alta.

Orice copil își însușește foarte curînd (în primul an de viață) melodiile fundamentale ale frazei în limba maternă și cunoașterea atitudinilor emotive pe care le indică ele. În limbile din Europa modernă, aceste melodii sînt bazate pe intervale aproximative: pe coborîrea cu o cvintă sau cu o terță, pe urcarea cu o cvartă. O melodie descendentă, la sfîrșitul unei enunțări, aproximativ de la *Sol* la *Do*, indică o afirmare; o melodie care coboară aproximativ de la *Sol* la *Mi* sau care rămîne la același nivel tonal, indică o enunțare incompletă etc. Copilul învață aceste melodii fără a-și da seama că ele sînt primele trăsături ale structurii lingvistice pe care el o

învață. Întîlnim frecvent copii care „vorbesc" cu silabe fără semnificație, dar care, în același timp, fac cunoscute ascultătorilor lor adulți, prin melodia frazei, sentimentele și mai ales atitudinile lor față de situațiile respective.

Și aspectele subsidiare ale sunetului sînt organizate în mod diferit în muzică și în limbaj. Timbrul, în special cel al diferitelor instrumente, este foarte important la majoritatea compozițiilor muzicale — astfel încît dacă, așa cum se întîmplă cu cîteva opere (de exemplu, *Arta fugii* a lui Bach), nu există nici o indicație cu privire la instrumentul pentru care a fost scrisă, acest lucru este resimțit, ca o lipsă ce trebuie remediată printr-un tip sau altul de instrumentație. În vorbire, timbrul vocal al unei enunțări, sau „tonul vocii" are un anumit rol, dar nu este integrat cu structura lingvistică în sens strict. Se pot indica trăsături mai degrabă vagi ale atitudinii emotive printr-o vorbire curgătoare sau bruscă, prin diferențe în ceea ce privește nazalizarea etc. Putem chiar nega, prin „tonul vocii", mesajul obiectiv al enunțului. Acesta este un mod firesc de a acționa, rostit pe un ton de bombăneală sau mormăit — vrea să spună exact opusul. Aceste modalități de a modifica vorbirea fac parte din acele trăsături care au fost denumite „calificatori vocali" care, însă, nefiind organizate în unități semnificative și neavînd semnificații bine precizate, sînt în mod normal atribute structurii lingvistice marginale.

Anumite alte fenomene fonetice sînt prezente deopotrivă în muzică și în limbaj, dar cu întinderi și funcții mult diferite în ambele aceste structuri. Accentul — intensitatea cu care este produs un sunet — și durata au o valabilitate cu mult mai mare în muzică decît în vorbire. Un sunet muzical poate varia în planul intensității de la *ffff* la *pppp*, dar accentul semnificativ în muzică constă în mod normal dintr-un contrast între puternic și slab, cu un accent puternic și unul sau mai multe accente slabe în fiecare măsură. Funcția lingvistică a accentului de intensitate variază de la o limbă la alta. În unele, accentul nu este deloc semnificativ — în franceză, de exemplu, el este aproape egal pe toate silabele și este relativ slab, exceptînd ultima silabă din fiecare grup de silabe rostit într-o respirație, unde este în mod automat puțin mai puternic. În limba maghiară și în cehă, accentul este automat, dar cade foarte puternic pe prima silabă din fiecare cuvînt. În diferite alte limbi diferențele în ceea ce privește accentul de intensitate sînt semnificative, ca de pildă, în perechea de cuvinte românești *cînt* — *cîntá* etc. În lim-

Scanned with OKEN Scanner

bile în care accentul este semnificativ, este organizat în nivele funcţional diferite, de exemplu puternic — intermediar — slab.

În ceea ce priveşte durata, situaţia este inversă, în privinţa extinderii şi a funcţiei. O notă muzicală se poate ţine atît cît o permit plămînii cîntăreţului sau construcţia instrumentului — în cazuri extreme (de exemplu, oprirea asupra unei note sau *„pedal-point"* într-o compoziţie pentru orgă) — un număr mare de măsuri. Organizarea structurală a vorbirii obişnuite şi notarea muzicii occidentale ne permite să distingem multe grade de durată, de la cele lungi pînă la cele scurte, în orice multiplu şi cu posibilităţi intermediare. În structura lingvistică, în schimb, există multe limbi în care alungirea fonemelor (vocale sau consoane) serveşte doar pentru a indica emfaza (afectarea), ca în franceză *„C'est attroce"*. În alte limbi, lungimea vocalelor sau consoanelor este semnificativă, de exemplu, în germană *„Stadt"* (oraş) (stat) *„Staat"*, (stat, Sta:at) sau în italiană *„alato — allato"* (înaripat, alături). Foarte rar se întîmplă ca o opoziţie de durată, într-o structură lingvistică, să antreneze mai mult de două grade, scurt (simplu) lung (dublu).

Putem rezuma diferenţele dintre limbajul vorbit şi muzică, în ceea ce priveşte sunetul, spunînd că primul are în general, o structură relativ simplă, care poate fi învăţată la o vîrstă foarte tînără de către orice persoană normală datorită capacităţii sale înnăscute, dobîndind competenţă în a manipula împreună cu celelalte aspecte ale sistemului lingvistic al comunităţii. În schimb, muzica poate fi organizată în moduri care variază de la foarte elementar — orice copil poate învăţa game sau melodii simple — la foarte complex. O compoziţie gigantică — de exemplu — o simfonie pentru orchestră, cor şi solişti — merge, în ceea ce priveşte sunetele produse şi organizarea lor, mult mai departe decît ceea ce este posibil în vorbirea normală.

Să ne ocupăm, în continuare, de ceea ce numim SEMNIFICAŢIA ŞI SENSUL comunicării în cele două tipuri de structură. În majoritatea discuţiilor despre semnificat, atît în limbajul vorbit, cît şi în alte moduri de comunicare a mesajelor, se obişnuieşte a se stabili o distincţie între ceea ce (cine) semnifică şi ceea ce se semnifică — ca în latina medievală *„signans"* şi *„signatum"*, respectiv, sau în franceză *„signifiant"* şi *„signifié"*, sau în română *semnificant* şi *semnificat*. Această distincţie este bazată în esenţă pe structura sintactică verb + obiect, care este o caracteristică specială a limbilor indoeuropene şi este insuficientă pentru analizarea raporturilor seman-

Scanned with OKEN Scanner

tice. Trebuie să recunoaştem o diviziune tripartită între formă (lingvistică sau muzicală) sens şi desemnat. Prima este cea care, atunci cînd ascultătorul îşi dă seama de ea, face să se nască în el o conexiune între formă şi o anumită trăsătură a lumii înconjurătoare (inclusiv sentimentele şi emoţiile ascultătorului însuşi). Această conexiune constă dintr-o corelaţie care are al său „*Locus extistendi*" în creier care, este sensul formei în timp ce fenomenul la care se face referire este desemnatul. „Semnificatul", în interpretarea obişnuită a cuvîntului, este echivalent cu sensul plus desemnatul, dar este necesar să facem o distincţie riguroasă între aceşti doi termeni. Sînt, după opinia mea, două aspecte ale sensului ce nu trebuie pierdute din vedere. Unul din acestea este faptul că sensul oricărei forme este o corelaţie, care poate varia în mod gradat, precum curentul care trece printr-un reostat, de la un procent foarte mic pînă la aproape sută la sută. Această corelaţie poate varia, nu numai de la o limbă la alta, de la un dialect la altul, dar şi de la o persoană la alta. Astfel stînd lucrurile, este evident imposibil să se stabilească unităţi de sens care să poată fi definite cu claritate, cu demarcaţii nete între ele; asemenea unităţi de sens ferme, care pot fi definite cu claritate, se pot stabili doar prin convenţie, şi, deci, artificial, utilizîndu-se fie limbajul cotidian (ca în filozofie sau în logică) fie în sisteme construite artificial (ca în matematică). Trebuie să observăm, de aceea, că ipostazele bine definite ale unităţilor ferme de comunicare sînt caracteristice doar sistemelor artificiale, construite de oameni. Ele se obţin doar cu preţul rigidităţii, prin excluderea caracterului nedefinit, care defineşte limbajul în utilizarea sa normală de către noi, şi care îl face să fie un instrument de comunicare zilnică atît de flexibil şi de ductil.

Cea de a doua consideraţie privitoare la sens este că, chiar dacă ar fi posibil să se definească un desemnat cu o precizie completă şi cu infinite detalii, sensul său ar exista întotdeauna doar înaintea fiecărui vorbitor individual care ar utiliza o formă pentru a se referi la orice desemnat (semnificat). În starea actuală a cunoştinţelor şi tehnicilor noastre analitice, este imposibil să se observe direct funcţionarea creierului uman — prin introspecţie sau observarea creierului altor persoane — într-un mod obiectiv, ştiinţific valabil, şi observaţiile mai detaliate făcute pînă acum au fost indirecte şi incomplete. Deoarece nu se pot stabili unităţi de sens (semne cu limite precise) şi deoarece nu putem observa nici procesele din creier prin care se stabilesc corelaţiile de sens, semnifi-

Scanned with OKEN Scanner

cația nu poate fi tratată cu aceeași precizie care se poate obține studiind sunetele și formele[67].

Constatarea semnificațiilor este, deci — sau cel puțin așa pare — punctul slab al studiului limbajului și va rămîne — probabil — astfel pînă cînd cunoștințele umane vor progresa mult dincolo de limitele lor prezente.

Cînd se discută despre semnificație, se obișnuiește a se face distincția între indicare (denotație) și trăsăturile caracteristice (conotație). Termenul „indicare" (denotație) se referă la un tip de sens care antrenează o corelație între o formă și un desemnat (relativ) clar de definit, ale cărui caracteristici pot fi identificate de orice observator, nu numai de către vorbitor. Dacă nu există nici un obiect de acest fel în corelație cu o formă, spunem că ea nu are nici o indicare (denotație) — ca în cazul unor desemnate imaginare cum ar fi îngeri sau diavoli. În schimb, trăsăturile caracteristice ale acestui tip de semnificații sînt de două feluri. Ele se referă pe de o parte la relații suplimentare, personale (în mod obișnuit emotive) existente în interiorul creierului și în sistemul nervos central al unui individ dat, ca și cînd am avea relații personale cu anumite cuvinte, sau pe de altă parte, la asociații suplimentare mai larg răspîndite într-o comunitate lingvistică, în afară de indicarea unei forme (de exemplu, „băiat" și „tînăr prost crescut": ambele aceste cuvinte se referă la băieți tineri, dar cel de al doilea indică trăsături caracteristice defavorabile).

Am insistat mai mult asupra acestor considerații cu caracter preliminar, tocmai pentru a da un cadru în interiorul cărui să se poată aborda limbajul și muzica în raport cu semnificația. O formă lingvistică poate avea ambele tipuri de semnificații, pe care le-am descris mai sus, în timp ce, în schimb, o succesiune de note muzicale, luată în sine, nu poate da decît unul și anume acele trăsături caracteristice cu caracter conotativ. În limbaj, nu numai cuvintele individuale, dar și elementele funcționale (de exemplu, pronume și articole) și construcții gramaticale pot conține denotații. Pentru fraza „eu am sosit chiar acum", se pot da definiții, nu numai ale verbului a sosi și ale locuțiunii adverbiale „chiar acum", dar și ale pronumelui eu („persoana care vorbește, singular") și construcției auxiliare (a fi sau a avea)+participiul trecut („acțiunea în trecut, în-

[67] BLOOMFIELD, LEONARD, *Language*, New York, 1933, cap. 2, p. 17.

tr-un moment relativ apropiat de prezent"). În plus, orice element lexical sau construcție gramaticală poate avea trăsături caracteristice (conotații), atît pentru vorbitor individual, cît și pentru o întreagă comunitate lingvistică. Pentru cuvintele luate în mod individual ne putem gîndi la multe exemple, ca „băiat — tînăr prost crescut", „serviciu militar — armată" etc. Pentru construcții, ne vom gîndi la numeroase uzanțe condamnate de puriști, ca de pildă „eu sînt", sau „mie îmi place" etc.

În schimb, succesiunile de note muzicale, considerate în sine, indicarea (denotația) este, în mod normal, absentă. O melodie dată nu este corelată, în virtutea propriei structuri cu nici o semnificație specifică. Trăsăturile caracteristice însă, sînt prezente în succesiuni de note individuale și (cel puțin pînă la un anumit punct) în armonie. Este dificil de determinat cu exactitate care sînt aceste trăsături caracteristice și de multă vreme se discută despre extinderea și specificitatea lor exactă. Trăsăturile caracteristice (conotațiile) muzicale, ca și cele lingvistice, pot fi, fie personale, fie sociale. Majoritatea persoanelor au, cel puțin într-o anumită măsură, reacții emotive la diferențele de tonalitate, de tempo și de ritm. Anumite genuri muzicale și anumite melodii pot avea trăsături caracteristice determinate de factori sociali. Sarabanda, și mai tîrziu valsul, au fost o vreme considerate imorale, din cauza asocierii lor cu anumite modalități de a dansa.

A fost cred, necesar să discutăm atît despre sunet, cît și despre semnificație, înainte de a ne referi la organizarea enunțurilor, deoarece structura acestora din urmă se poate înțelege doar în termenii primelor două elemente.

În muzică, la fel ca și în limbajul cuvintelor, enunțurile constau din succesiuni de sunete care urmează unele altora în timp. Dar, aceste succesiuni sînt organizate în mod diferit în cele două tipuri de structură, în raport cu liniaritatea, lungimea, structura semantică și repetițiile.

Am observat deja că vorbirea este în fond monodică, în timp ce muzica poate fi, fie monodică, fie polifonică. În ultimele secole, combinațiile polifonice posibile în muzică au crescut într-o măsură extraordinară, ajungîndu-se, după cum se știe, la structuri polifonice, de treizeci sau patruzeci de linii diferite (instrumentale sau vocale, sau ambele) ceea ce a dus la înflorirea rapidă a contrapunctului și la dezvoltarea impetuoasă a armoniei. Este puțin probabil ca un ascultător, chiar un muzician sau muzicolog foarte doct, să poată ur-

Scanned with OKEN Scanner

mări fiecare linie individuală în timp ce se execută o muzică de felul, să zicem al *Simfoniei celor 1000* de Mahler. În orice punct în timp, deci, o enunțare muzicală polifonică poate fi foarte complexă, atît în ceea ce privește organizarea sa verticală cu acorduri și timbre, cît și în ceea ce privește raportul acestora cu ceea ce le-a precedat.

Acest tip de organizare nu este posibilă în limbajul vorbit. Natura monodică a acestuia îl face în mod necesar liniar, adică constînd din linii de sunete care, la rîndul lor, constituie linii de forme lingvistice (cuvinte, locuțiuni, propoziții) care se succed în timp. Durata atenției ascultătorului normal, într-o conversație cotidiană, este limitată în raport cu aceea a unei persoane care ascultă un fragment muzical — în special începînd, să spunem, din epoca lui Mozart. O frază normală în conversație, durează doar cîteva secunde, iar o frază destul de complexă poate dura pînă la douăzeci sau treizeci de secunde. Devine dificil de urmărit o frază mai lungă, deoarece ascultătorul obișnuit, mai mult sau mai puțin neatent, găsește o dificultate în a-și aminti, către sfîrșit, ceea ce s-a spus la început. Atunci cînd scriem ceea ce spunem (cu voce tare sau în gînd) și cînd citim ceva scris de noi sau de altcineva, atenția poate dura cu mult mai mult, deoarece se poate privi din nou ceea ce a fost deja scris sau citit, putîndu-se reîmprospăta memoria atunci cînd este necesar. Atunci cînd citim, privim și înainte și vedem ceea ce urmează, lucru care nu se poate face (prin introspecție) nici atunci cînd se vorbește, deoarece în improvizația vorbirii cotidiene, rareori se întîmplă să știm cu precizie cum vom formula un anumit lucru cu mai mult de zece sau douăzeci de secunde înainte de a-l spune. Chiar și o frază scrisă care este mai lungă de douăzeci sau treizeci de rînduri, sau care durează mai mult de două sau trei minute, atunci cînd este citită ne dă impresia că este excesiv de lungă. În schimb, un enunț muzical poate fi foarte lung și dura chiar și o oră, sau mai mult, fără întrerupere. (Să ne imaginăm o frază vorbită care să dureze o oră!).

Natura în mod necesar monodică a limbajului, scurtimea liniilor sale individuale, funcția sa în comunicarea unor mesaje obiective au avut, ca rezultat, o organizare liniară cu mult mai complexă decît aceea a unui enunț muzical obișnuit, cu excepția desigur a compozițiilor pentru instrumente solo. În limbaj, fiecare enunț (chiar și în limbile cele mai „primitive" ale pieilor roșii din America sau ale aborigenilor australieni) are numeroase particularități care, fie că reclamă structural ceea ce a precedat (în aceeași frază sau în fra-

Scanned with OKEN Scanner

zele precedente), fie că determină ceea ce va urma. Astfel, de exemplu, atunci cînd auzim sau citim un articol definit (creionul, muzica, partitura etc.) sau nedefinit (un creion, partitură etc.), ştim că peste puţin timp va urma un substantiv (sau o altă parte de vorbire cu rol de substantiv), care va fi elementul principal al acelei părţi de frază. Există numeroase procese gramaticale care semnalează raporturi de acest tip, în mod special acordul (de exemplu, cu genul gramatical în limbile indoeuropene), situaţie în care un verb latinesc cere un obiect într-un anumit caz şi anafora (de exemplu, un pronume care se referă la un substantiv precedent, sau în aceeaşi frază, sau într-o frază precedentă). Structura gramaticală a fiecărei fraze pe care o spunem — chiar şi a celor mai scurte — este o ţesătură de astfel de trimiteri. O frază mai lungă în latină, cum sînt cele din oraţiile lui Cicero, are o reţea vastă, organizată cu precizie şi subtil echilibrată, de interrelaţii gramaticale şi semantice.

O asemenea pre- şi postcondiţionare nu este cîtuşi de puţin atît de întinsă şi nici atît de obligatorie în structura muzicală — şi nici în succesiunile liniare (melodii) şi nici în organizarea armonică, oricît de complexă ar fi aceasta. În muzica populară de pildă, melodia obişnuită este foarte simplă. Acelaşi timp de structură se află la baza multor opere preclasice şi clasice. Compoziţiile mai lungi care utilizează fie muzica, fie vorbirea, fie pe amîndouă, cum se întîmplă în muzica vocală, vocal instrumentală şi vocal simfonică — arată că între limbajul vorbit şi muzică există şi asemănări şi deosebiri, acestea ţinînd, însă, mai mult de analiza genurilor artistice şi mai puţin de aceea a structurilor de comunicare. Este şi motivul pentru care aceste asemănări şi deosebiri nu vor fi evocate aici. Ceea ce vom evoca, însă, ca fiind necesar pentru înţelegerea cît de cît completă a problematicii acestui capitol, este raportul pe care tipurile de structură comunicativă analizate îl au în planul socialului. Am convenit, deci, că, atît muzica în structurile ei specifice, cît şi limbajul vorbit, servesc pentru a comunica sau pentru a se comunica pe ele însele ca realităţi ale existenţei umane. Am convenit, de asemenea, că există deosebiri şi asemănări între muzică şi vorbire dar că finalitatea lor esenţială în raport cu omul este aceeaşi. Ar mai trebui spus, că natura deosebirilor dintre cele două tipuri de structură se află, cel puţin în parte, în modul în care ele funcţionează în societate.

Orice persoană care a învăţat o limbă se poate servi de ea pentru a vorbi cu alte persoane sau cu sine. În mod asemănător, oricine a învăţat una sau mai multe melodii (un proces cu mult mai

Scanned with OKEN Scanner

simplu decît învățarea unui sistem lingvistic), le poate cînta sau interpreta la un instrument, fie pentru sine, fie pentru alții. Culturile diferă prin gradul lor de toleranță față de vorbirea sau cîntatul (fredonare, interpretarea aproximativă la un instrument etc.) persoanelor singure, care nu se adresează în mod special altora. Vorbirea cu sine însuși este în general condamnată (deși cea mai mare parte din ceea ce numim gîndirea articulată este o gîndire interioară) în timp ce cîntatul sau fredonatul pentru sine nu este, de regulă reprimat nicăieri. Cînd un auditoriu este însă prezent, utilizarea vorbirii este diferită de aceea a muzicii. În situațiile obișnuite limbajul cuvintelor servește pentru un dialog între doi sau mai mulți vorbitori care vorbesc pe rînd. O persoană (și una singură) spune ceva; altcineva îi răspunde; ori primul vorbitor, ori o terță persoană continuă; și așa mai departe. Dacă mai multe persoane răspund în același timp, eficiența dialogului este mult mai redusă. Datorită posibilităților de trimitere menționate mai sus, nu este necesar ca toate enunțările într-un dialog să fie complete. Unele pot fi incomplete, dar completabile într-un mod sau altul, pe baza unor informații furnizate de contextul lingvistic sau nelingvistic. Funcția socială a limbajului este, pe scurt, schimbul reciproc de informații cu semnificații cu caracter de indicare și de menționare a trăsăturilor caracteristice. În schimb, cînd un cîntăreț sau un instrumentist execută bucăți muzicale pentru una sau mai multe persoane, nu se constituie parte a unui dialog. Orice comunicare care ar avea loc este unidirecțională. Atît într-un concert, cît și într-o atmosferă mai puțin formală (acasă, într-o reuniune de prieteni), muzicianul cîntă sau interpretează la un instrument iar auditoriul ascultă. Răspunsul său este, în mod obișnuit, de un tip nemuzical, exprimînd aprobarea sau dezaprobarea (aplauze, fluierături) sau o anumită reacție emotivă. În mod asemănător, cînd doi sau mai mulți muzicieni cîntă sau interpretează împreună instrumental, pentru plăcerea proprie, sînt în același timp executanți și auditoriu.

Există doar cîteva tipuri de activități muzicale în care o persoană cîntă, iar o alta răspunde (anumite varietăți de muzică indiană, cum este de pildă dansul *Katak* prezentat pe scenele bucureștene, în noiembrie 1985 de celebra dansatoare indiană Sarkar Malavika). Aici, una sau mai multe persoane cîntă, iar altele răspund spontan. Comunicarea care are loc între muzicieni și auditoriu poate varia de la aproape inexistentă pînă la foarte intensă pe un fond de mare varietate ritmică dar, și în acest caz, în ceea ce pri-

Scanned with OKEN Scanner

veşte muzica, mesajul constă întotdeauna din simpla consemnare a unor trăsături caracteristice şi este unidirecţional.

O altă diferenţă importantă în modul de a acţiona în societate al muzicii sau al vorbirii este că aceasta din urmă este aproape întotdeauna improvizată în timp ce, în muzică, improvizaţia, cu atît mai puţin improvizaţia gîndirii, nu poate fi un principiu de comunicare general acceptat. Excepţii sînt, desigur, dar nu principii. Rahmaninov a fost, probabil, ultimul mare virtuoz care era în acelaşi timp şi un mare improvizator. Tehnicile improvizatorice din muzica modernă ar prezenta unele similitudini de caracter, dar nu de sens, între vorbirea improvizată şi aleatorismul muzical.

În schimb, în utilizarea limbajului, improvizaţia este regula, iar prezentarea unui text fix este excepţia. În prezent, un text gata pregătit se citeşte doar în adunări cu caracter mai mult sau mai puţin formal. În conversaţiile cotidiene nu facem altceva decît să improvizăm, utilizînd pentru enunţurile noastre formulele fixe pe care ni le furnizează structura limbii. Existenţa acestor căi predeterminate, care ne conduc prin structura lingvistică, ne permite să începem o frază fără a şti exact cum o vom termina, şi nu mai puţin să ajungem — adeseori cu începuturi greşite şi refaceri ale gîndirii — la sfîrşit, cu un enunţ perfect inteligibil.

IN GENERAL, nu se recunoaşte faptul că anumite aspecte ale structurii lingvistice pot condiţiona structura şi compoziţia muzicală, precum reacţiile ascultătorilor faţă de anumite tipuri de muzică. De ce nu se recunoaşte aceasta? Deoarece, pentru majoritatea vorbitorilor (şi fiecare compozitor, fiecare interpret instrumentist este şi un vorbitor), trăsăturile structurii lingvistice, care sînt importante din acest punct de vedere — în special melodia frazei — se utilizează într-un mod adeseori inconştient şi primesc, în ortografie, doar o reprezentare neadecvată, în ciuda marii lor importanţe în comunicare.

După cum am văzut deja, fiecare vorbitor obişnuit învaţă anumite melodii de bază, caracteristice pentru structura limbii materne, în prima copilărie. (Dacă nu le învaţă, aceasta este o indicaţie pentru o disfuncţie psihică fundamentală). Am văzut şi faptul că aceste melodii comunică mesaje esenţiale privitoare la atitudinea emotivă a vorbitorului faţă de ceea ce spune şi faţă de ceea ce aşteaptă de la un ascultător în cadrul dialogului. În mod inevitabil, el va asocia anumite mesaje — chiar dacă o face în mod inconştient — cu anu-

Scanned with OKEN Scanner

mite melodii şi cu anumite raporturi tonale. Poate că cel fundamental, de care ne servim de mii de ori — în fiecare zi fără să ne dăm seama, este coborîrea de la (foarte aproximativ *Mi* sau *Sol* la *Do*, ca semnal că acesta este sfîrşitul a ceea ce spunem. Există şi alte semnale de acest tip.

Dacă toată comunitatea lingvistică participă la această interpretare, neformulată dar omniprezentă, a raportului între *Do*, *Sol*, *Mi* şi *Do*, pe care se bazează scara majoră şi principiul rezolvării de la dominantă la tonică, ne putem aştepta că vorbitorii vor considera aceste aspecte ale structurii muzicale ca fundamentale. Nu ne putem aştepta ca un tip de structură muzicală care să nege valabilitatea lor fundamentală — de exemplu, gama din sistemul tonal sau dodecafonia — să fie în general acceptată de public, dacă experienţa cotidiană a acestuia din urmă îi spune, în mod complet inconştient, de mii de ori pe zi, că scara şi armonia obişnuite sînt valabile. Este inutil să contestăm, aşa cum au făcut-o mulţi, că atonalismul şi dodecafonia sînt dezvoltări necesare, inevitabile, care nu sînt mai revoluţionare decît multe alte inovaţii ce au fost acceptate ca normale. Negarea de către acestea a armoniei tonale trebuie văzută în raport cu melodiile vorbirii comunităţii lingvistice; şi acestea dau fiecărui vorbitor obişnuit un fundament ferm, inextirpabil din sistemul tonal.

Un alt aspect al influenţei obişnuinţelor lingvistice ale unei comunităţi asupra trăsăturilor structurale ale muzicii este şi statutul special al unor compozitori. Experienţa arată că vor fi (după cum şi sînt) foarte populari acei compozitori care reflectă în lucrările lor o preocupare constantă pentru noutate, în raport cu elemente prestabilite în fondul aperceptiv al popoarelor, în cultura lor populară, şi, cel puţin în parte, cu utilizarea pe care le dau tiparele de intonaţie din limbile lor materne. În cazul lui Enescu, de pildă, acele unduiri de ton specifice blîndului grai moldovenesc, sînt vizibile în cele mai reprezentative partituri ale sale.

Este, desigur, o ipoteză care ar putae face obiectul unor cercetări ulterioare şi neapărat cu participarea unor filologi şi lingvişti competenţi.

Ne-am putea întreba: „Dar această influenţă nu se exercită mai degrabă în sens invers? Nu ar fi mai probabil ca muzica, fiind cea mai înaltă manifestare a spiritului uman în domeniul sunetului, să aibă prioritate şi să determine limbajul, în special limba vorbită? Răspunsul ar fi că şi un asemenea lucru este posibil. Chiar fără să

Scanned with OKEN Scanner

ne dăm seama de aceasta, atitudinile noastre, nu numai faţă de succesiunile de înălţimi ale sunetelor şi semnificaţiilor lor, dar şi faţă de întregul univers pot fi substanţial influenţate de muzică. Sînt multe puncte comune, dar şi multe diferenţe, în special datorită faptului că în utilizarea de către ele a anumitor trăsături ale sunetului (înălţime, durată, accent, timbru) ele merg în direcţii diferite, dezvoltîndu-le în modalităţi diferite. Structurile, muzicală şi lingvistică, au ca trăsătură comună sensul urmărit consubstanţial al expresiei. Muzica în special, poate fi denumită un „limbaj" numai în sensul cel mai larg al acestui termen. În mod asemănător utilizării sale pentru a se referi la sisteme de comunicaţie în general, ceea ce face ca noţiuni şi concepte, cum sînt gramatica sau sintaxa muzicii, să fie utilizate, îndeosebi cu caracter metodologic.

Scanned with OKEN Scanner

VI

IMPLICAȚII ȘI CONOTAȚII FILOZOFICE LA MUZICA SECOLULUI XX

– despre limbaj și structură în viziunea componistică și estetică a contemporaneității –

Scanned with OKEN Scanner

S-a vorbit și se vorbește încă foarte mult, despre eventualele relații dintre muzică și filozofie: îndeosebi, în legătură cu o posibilă explicație filozofică a sistemului dodecafonic s-au stabilit relații destul de problematice, unele, desigur, incerte și foarte ușor de respins. Dacă concepția armonico-tonală se poate încadra cu ușurință în viziunea newtoniană despre lume — concepută ca un mecanism guvernat de legi infailibile cu caracter matematic, pentru care nu sînt de conceput nici anomalii, nici excepții, ar fi o simplificare excesivă, chiar dacă nu lipsită de anumite baze — afirmația că datele filozofice care au servit primilor teoreticieni ai dodecafoniei prezintă o vagă analogie cu convenționalismul logicii moderne și ralativismul științei moderne. Dacă această relație se prezintă ca cea mai intuitivă și este ușor de acceptat, chiar și în caracterul arbitrar și gratuit asociat unor generalizări de acest fel au fost propuse și alte apropieri: un anumit noroc a avut tentativa de a institui o înrudire între dodecafonie și fenomenologia de inspirație husserliană.

Criticul, cercetătorul și compozitorul francez René Leibowitz în adeziunea sa deplină și totală la dodecafonia schönbergiană reprezintă exemplul, poate, cel mai semnificativ al unei interpretări în cheia fenomenologică a acesteia. Potrivit lui Leibowitz „doar punîndu-ne într-o perspectivă fenomenologică-existențială vom fi în măsură să înțelegem ce anume constituie noutatea specială a tehnicii celor douăsprezece sunete"[68].

Deja în toată opera teoretică și practică a lui Schönberg este implicată atitudinea tipică de reducere fenomenologică, din moment ce debarasîndu-se de sistemul tonal, el se pune, într-un anumit sens, în afara oricărei contingențe muzicale prestabilite... O asemenea atitudine care pune „între paranteze" lumea muzicală corespunde perfect procedeului reducerii fenomenologice așa cum îl înțelege Husserl. Doar după acest act de punere între paranteze se poate proceda apoi la constituirea în sens fenomenologic a unui univers

[68] LEIBOWITZ, RENÉ, Introducere în muzica cu 12 tonuri.

Scanned with OKEN Scanner

sonor, datorită unui act intenţional de organizare a celor douăsprezece sunete, ale scării cromatice. S-ar putea însă observa, chiar şi în interiorul perspectivei fenomenologice, că materialul scării cromatice este departe de a se prezenta ca existenţă ideatică anterioară oricărui sistem prestabilit, şi că el rămîne încă în interiorul civilizaţiei muzicale occidentale, pentru care scara cromatică este un dat fundamental. Pe de altă parte, orice tentativă de reducere sau speranţă de a putea face abstracţie de orice schemă pentru a atinge o lume precategorială rezultă, în orice caz, destul de problematică.

Tonalitatea, la fel ca, pe de altă parte, modalitatea, potrivit lui Leibowitz joacă un rol care s-ar putea compara cu „schemele organizatorice ale lui Kant", reprezentări intermediare omogene cu categoriile şi cu fenomenele. Compozitorul nu alege tonalitatea, deoarece ea este, într-o anumită măsură, deja un dat. Dodecafonia a revoluţionat această stare de fapt; actul compoziţional, spune Leibowitz, se află circumscris numai după alegerea seriei originare, deşi aceasta nu îşi asumă rolul de esenţă care precede existenţa, ci, dimpotrivă, de existent recreat cu fiecare nou efort compoziţional, care îşi elaborează esenţa sa şi propriile sale legi.

Pentru Leibowitz, deci, opera dodecafonică se deosebeşte profund de cea tradiţională, fie modală sau tonală, nu numai prin utilizarea unei tehnici diferite, ci prin structura diferită a actului de creaţie. Din multiplicitatea lumii modale, în care fiecare mod corespundea unei scheme prestabilite, prin care se poate defini un sistem care subliniază particularitatea fiecărui mod, printr-o dezvoltare logică, s-a ajuns la universalitatea sistemului tonal, în care diferenţa între o compoziţie şi alta este doar relativă deoarece toate tonalităţile fac parte din aceeaşi esenţă. Dodecafonia se prezintă ca o sinteză deoarece conţine cele două aspecte particularizante şi universalizante: fiecare serie este un tot specific ce conferă melodiilor şi armoniilor o fizionomie specială, dar în acelaşi timp îmbrăţişînd totalul cromatic capătă un caracter universal, deoarece din acest punct de vedere esenţa sa este aceeaşi cu cea a oricărei alte serii posibile de douăsprezece sunete.

Interpretarea dodecafoniei pe care o dă Leibowitz se integrează în viziunea sa asupra istoriei muzicii: dodecafonia reprezintă ultima etapă, sinteza dialectică a unui proces secular în care disonanţa, începînd de la polifonie, şi-a lărgit tot mai mult domeniul, în virtutea unui progres constant. Dodecafonia nu este decît dobîndirea unei conştiinţe tot mai complete cu privire la posibilităţile scării cromatice. Dacă Schönberg tindea să conceapă dodecafonia ca pe un

instrument, ca pe metodă deschisă susceptibilă de evoluție și de corecții, deconsacrînd și demitizînd orice sistem, Leibowitz tinde, în schimb, să o închidă într-un sistem, încadrînd-o într-o viziune istorică rigidă, fiind o etapă concluzivă a acesteia.

Dacă fenomenologia i-a servit lui Leibowitz, și nu numai acestuia, pentru consacrarea dodecafoniei, în special schönbergiene, ea a putut servi, tot atît de bine, pentru susținerea unei teze complet opuse, într-o apărare îndîrjită o tonalității.

Ernest Ansermet, ilustrul șef de orchestră și cercetător, a condensat într-un foarte vast studiu[69] întreaga sa profundă cultură muzicală, filozofică, matematică; acest studiu reprezintă, poate, una din cele mai complete și inteligente luări de poziție în favoarea concepției armonico-tonale ca unică posibilitate pentru muzică, fundamentîndu-se argumentări de o concepție filozofică fenomenologică-existențială. Studiul fenomenologic al muzicii semnifică pentru Ansermet analizarea fenomenelor conștiinței care sînt puse în joc de apariția muzicii în sunete și care ne explică această apariție. Fenomenul perceptiv este, deci, primul obiect al acestui studiu, pentru a ajunge pînă la analiza structurilor muzicale propriu zise. Dar fenomenele conștiinței solicitate de muzică sînt aceleași cu cele care se află la originea determinărilor fundamentale ale omului în relația sa cu lumea, cu societatea umană. Este imposibil, atunci, cînd Ansermet, să ne facem o idee despre muzică fără să ne facem o idee despre om, fără a contura o întreagă filozofie și o metafizică. Muzica își asumă astfel un rol global și revelator în conștiința umană, iar tonalitatea reprezintă legea sa de netrecut.

Legea etică a conștiinței muzicale este legea sa tonală, dar dacă această lege este violată, așa cum s-a întîmplat adesea în muzica contemporană, dacă este abandonat fundamentul fundamentelor, care se exprimă în raportul fundamental tonică-dominantă-tonică, conștiința muzicală pare a fi afectată de o incapacitate creatoare.

Dacă tonalitatea nu este o tehnică compozițională, și dacă nu își bazează valabilitatea pe o presupusă derivație din natură, ci mai degrabă pe un proiect intențional al conștiinței umane care o consideră ca pe o posibilitate a limbajului muzical: structura discursului muzical va corespunde, sau, mai bine zis, va fi tot una, cu structura conștiinței muzicale. De aici se naște polemica cu Schön-

[69] ANSERMET, ERNEST, *Les fondaments de la musique dans la Conscience humaine*, T. I, II, Neuchâtel, *La Baconnière*, 1961.

berg: nu ne putem gîndi, afirmă Ansermet referindu-se la *Manualul de Armonie*, că, conceptul de consonanţă poate fi depăşit şi că urechea rafinîndu-se, ar putea să perceapă relaţii între sunete din ce în ce mai îndepărtate în seria armonicelor. Educarea urechii este o educare a conştiinţei muzicale şi a activităţii sale raţionale fundamentale. Legea tonală nu este legea naturală, nici a urechii, nici a sunetului, ci a conştiinţei muzicale. Rafinarea conştiinţei muzicale semnifică o rafinare a capacităţii sale de a percepe structuri tonale tot mai complexe, dar în afara acestei structuri nu mai poate exista nici o semnificaţie, deoarece raportul de la cvintă la cvartă în octavă este singurul fundament posibil al lumii sunetelor muzicale pentru conştiinţa umană.

Şi într-un anumit sens, putem să-i dăm dreptate: între dodecafonia lui Schönberg şi muzica de avangardă de după mijlocul secolului nostru este un salt atît de profund şi de radical, încît astăzi dodecafonia pare de acum asimilată unei anumite clasicităţi, pe urma marii tradiţii occidentale. Revoluţia propriu-zisă a venit după ea, odată cu muzica electronică, concretă, poantillistă, aleatorie, spaţială: adică, cu abandonarea scării diatonice şi cromatice, care puteau foarte bine să se numească fundamentul lingvistic comun al vechii noastre muzici.

Muzica de avangardă, sau aşa-numită postweberniană, se naşte însă, foarte adesea, mai mult dintr-un impuls critic, filozofic, estetic, decît din raţiuni de ordin strict muzical: în sfîrşit, se naşte mai mult din conştiinţa reflexivă decît din conştiinţa intuitivă; dar această nutrire din gîndire mai mult decît din abandon liric, este de acum, aproape un loc comun, care se poate spune că este valabil pentru toată arta contemporană şi pe care îl repetăm aici pentru a justifica faptul că, într-o carte de sinteze estetice nu pot fi omise confruntările de idei care au loc pe fondul fenomenului muzical contemporan şi al diverselor lui motivaţii. Este adevărat că asumîndu-şi sarcina reflexivităţii, muzicienii de avangardă şi-au asumat şi răspunderea explicării filozofice a muzicii lor; mai mult, adesea se pare că opera lor de muzicieni apare pe un teren de polemică estetică, ca o demonstrare a anumitor teze teoretice. Prin aceasta nu facem o apreciere estetică negativă sau pozitivă a muzicii de avangardă; nici nu ar trebui acreditată ideea că o artă astfel nutrită din gîndire să fie compromisă încă de la început în valorile sale artistice — la urma urmei, *Arta fugii* de Bach nu s-a născut dnitr-o precisă şi explicită exigenţă teoretică şi didactică ?

Scanned with OKEN Scanner

Revenind la tema inițială, se poate afirma că, desigur, dintr-o analiză globală și sumară a poeticii avangardei se pot extrage indicații foarte utile pentru a reconstrui un tablou al concepției despre muzică și al problemelor sale din timpul nostru.

Cea mai importantă și frapantă problemă a muzicii după mijlocul secolului nostru este reprezentată de apariția muzicii electronice; aceasta apare, cel puțin din punct de vedere teoretic, ca actul inovator cel mai radical săvîrșit în tradiția muzicii occidentale. Noutatea tehnică pe care o reprezintă privește înainte de toate posibilitatea, din partea compozitorului, de a plăsmui el însuși sunetul, după plăcerea sa. Muzicianul se află astfel eliberat de orice constrîngere: nu mai există, ca niște date de care nu se poate face abstracție și de care toți trebuiau să țină seama, nici instrumentele cu timbrele lor, nici materialul scalei diatonice sau cromatice, mergîndu-se cu mult mai departe, decît profeția lui Busoni, care scria, în îndepărtatul an 1906: „Treimea de ton bate deja de multă vreme la ușă, și nu dăm încă ascultare anunțării sale"[70].

Muzica electronică ar putea fi interpretată, în modul cel mai simplist, ca o lărgire a posibilităților materiale la dispoziția compozitorului, dar în realitate poate căpăta o semnificație cu mult mai mare în istoria muzicii. Pe de o parte ea poate fi considerată ca produsul unei evoluții logice a dodecafoniei după Webern, ca ultima etapă în dizolvarea tonalității; pe de altă parte, este un act de revoltă, chiar și față de dodecafonie, în care predomină încă principiul constructivist, în formarea rigidă a compoziției prin seria de douăsprezece sunete. În domeniul muzicii electronice, ne aflăm, în schimb, în fața maximei și totalei libertăți, condiționată doar de posibilitățile fizice de recepție ale urechii umane. S-a vorbit despre reîntoarcerea la natură, la starea originară a sunetului: aproape paradoxal, prin aceste aparaturi complexe, fruct al celei mai rafinate tehnici, s-ar regăsi natura, sunetul în stare pură, pe cale de a se naște, sunetul lipsit de timbru, individualizînd astfel o anumită analogie între exigențele care stau la baza muzicii electronice cu cele ale fenomenologiei filozofice a lui Husserl, și ale existențialismului lui Heidegger.

Dar s-ar putea vorbi și de reîntoarcerea la barbarie, sau la o stare premuzicală și la acea stare preistorică a muzicii în care se presupune că sunetul sau zgomotul a fost utilizat doar ca stimul emotiv.

---

[70] BUSONI, FERRUCCIO, Studiu asupra unei noi estetici muzicale, 1906.

Scanned with OKEN Scanner

Lungul drum parcurs de muzică în atîtea secole de istorie a însemnat construirea lentă și anevoioasă a unui sistem, transformarea zgomotului în sunet și organizarea sunetului în limbaj cu ajutorul căruia compozitorul să se poată exprima. Muzica electronică, într-un anumit sens, a distrus toate acestea, punînd, deci, în discuție conceptul însuși de limbaj muzical. Se înțelege foarte bine cum pe terenul muzicii electronice s-a născut așa-numita poetică a întîmplării, prin care întîmplarea a fost ridicată la demnitatea de autor sau coautor, fenomen, care de altfel, astăzi poate fi reîntîlnit și în alte arte, ca în pictură și în literatură.

Muzica electronică semnifică, deci, înainte de toate, cel puțin din punct de vedere teoretic, distrugerea limbajului tradițional, mai mult, distrugerea limbajului muzical însuși. Sunetul nu mai este înțeles în relație cu alte sunete, nu mai este un element în cadrul unui sistem oarecare, al unei ordini formale naturale sau convenționale; sunetul este simțit ca valoare absolută, autonomă și independentă de relații ierarhice, în materializarea și corporalitatea sa pură. Muzica, dacă mai putem vorbi de muzică, nu mai este oferită auzului, închisă într-o formă bine determinată. S-a vorbit despre forma deschisă: de fapt, se face apel la interpret, la ascultător, pentru ca ei înșiși să dea formă operei, nelimitîndu-se la consumul său pasiv, ci transformîndu-se într-o parte vie, devenind un element esențial pentru existența operei însăși.

Muzica de avangardă adesea se prezintă astăzi interpretului, și, într-un anumit sens, și ascultătorului, ca un domeniu al posibilităților în care trebuie să se efectueze o alegere care va avea importanță asupra operei însăși; care nu va mai fi, deci, un dat, ci o propunere, o indicație cu caracter general, un stimul pentru reconstruirea unei ordini, a unei forme organice. Prin aceasta nu voim să afirmăm că pasivitatea este condiția de ascultare în muzica clasică; totuși, a asculta înseamnă, în fond, a recunoaște, a regăsi în sfera noii creații, printr-un proces interpretativ activ, o formă, un limbaj deja cunoscut, să sesizăm un discurs construit după o necesitate internă, care ne sună mereu familiar în noutățile sale.

În muzica postweberniană, nu mai este vorba de a recunoaște, „de a regăsi"; muzicienii fac apel direct la conștiința individuală pentru ca aceasta să unifice, să formeze, să organizeze liber ceea ce nu mai este decît un domeniu deschis al posibilităților, și pentru care autorul nu întotdeauna știe să prevadă rezultatele posibile.

O expresie nu în întregime exterioară acestei stări de lucruri este grafia muzicală în care se exprimă această muzică și, aici, ca

Scanned with OKEN Scanner

de atîtea alte ori în istoria muzicii, notația poate fi un martor revelator al unor fapte care merg mult mai departe de ea. Fără a intra în amănunte tehnice, va fi suficient să amintim, acum, că muzica electronică propriu-zisă a abolit de-a dreptul problema notației, dacă nu vrem să denumim cu acest nume diagramele care indică valorile de timp și frecvențele care vor servi drept ghid pentru realizarea compoziției, care își va afla apoi sistematizarea sa definitivă pe o bandă magnetică: interpretarea, vechea problemă care părea legată inseparabil de muzică, este astfel eliminată. Dar, ieșind din sfera muzicii electronice propriu-zise, aflăm diferite manifestări ale muzicii de avangardă, de la muzica concretă la cea aleatorie, poantilistă etc., care au pus complexe probleme de grafie.

Noua condiție a muzicii, structura sa adesea liberă, deschisă, noile sunete, cu totul inedite, produse nu numai de instrumente, adică zgomotele, sunetele fără o înălțime determinată, structurile ritmice neprevăzute de nici o tradiție, în sfîrșit, toate acestea trebuiau să fie într-un anumit fel scrise. Portativul cu notația tradițională s-a dovedit complet neadecvat pentru acest scop, fapt pentru care s-a recurs la o infinitate de semne complementare pentru a fixa noua realitate sonoră. S-a vorbit și de grafia aleatorie; uneori portativul a fost în întregime abandonat, partitura constînd din punctișoare, bețișoare, dispuse mai mai mult sau mai puțin la întîmplare pe foaia compozitorului, acestea trebuind să servească drept stimul liber pentru interpret, pentru a crea o operă între posibilitățile infinite oferite de compozitor.

Este de amintit aici, și cazul unor grafii care pot fi citite de la stînga la dreapta, sau de la dreapta la stînga, de sus în jos sau viceversa, sau diferite secțiuni ale compozițiilor care pot fi unite unele cu altele în moduri diferite etc. Aceste artificii, care, în parte, sînt mărturie doar a unui anumit barochism sau intelectualism gratuit, dezbrăcate de exhibiționismul lor inevitabil, relevă acea puternică exigență de a crea un raport extrem de deschis și creator între compozitor, executant și public. Adesea, în felul acesta, compoziția se prezintă ca o serie de elemente izolate față de care interpretul și publicul trebuie să-și exercite activitatea lor unificatoare, pentru a instaura relații între ele.

Aceste numeroase tentative, caracteristice pentru neliniștita sensibilitate artistică de azi, împreună cu multe altele, ca, de exemplu, exigența de a accentua dimensiunea spațială a muzicii, situîndu-l pe ascultător într-un anumit fel la centrul a numeroase surse so-

Scanned with OKEN Scanner

nore, acolo unde direcția sunetului ar constitui nu un incident, ci o dimensiune esențială a muzicii, toate aceste fenomene, deci, dacă sînt dezbrăcate de ceea ce au ele trecător, legat de modă, de un obicei artistic, repropun, într-un mod aproape dramatic, problema limbajului muzical. Atîta timp cît muzica vorbea în limbajul armonic tonal, în lenta și seculara sa evoluție, problema era mai abstractă, sau, dacă vreți, mai academică. Dar astăzi, cînd problema a fost pusă în discuție chiar de muzicieni, astăzi cînd a fost distrus din temelii limbajul părinților noștri, și prin mii de tentative și șovăieli, se merge în căutarea unei noi baze lingvistice și expresive, problema, și sub aspectele sale filozofice și estetice a devenit cu adevărat presantă; și de fapt, niciodată ca astăzi, nu s-a vorbit atîta despre limbaj.

PROFUNDA REVOLUȚIE LINGVISTICĂ care a răscolit muzica în secolul nostru, mai profundă și mai radicală decît toate cîte se pot întîlni în toată istoria precedentă, nu a întîrziat, așa cum am văzut deja, să pună noi probleme filozofilor și muzicologilor, și în special să le atragă atenția asupra unor aspecte ale muzicii, legate de rapida sa transformare, și în special asupra factorului lingvistic. Dacă din secolul al XVIII-lea pînă ieri se vorbea despre limbajul muzical ca despre un lucru acceptat în mod pașnic, deși înțelegîndu-se lucruri foarte diferite sub aceeași etichetă, astăzi muzica însăși a pus sub semnul crizei conceptul de limbaj muzical, repunînd, înainte de toate, problema dacă este sau nu un limbaj, și în ce sens poate fi numit astfel.

Muzica de avangardă a constituit, de asemenea, o invitație pentru psihologia percepției, de a revedea, pe un plan nu numai teoretic, dar și experimental, bazele perceptive ale întregii muzici în general. Psihologia experimentală, teoria informației, testele auditive, au reprezentat instrumente de cercetare de un interes neîndoielnic, pentru o studiere fără prejudecăți a acusticii în raport cu percepția sunetelor, într-o perspectivă care să țină seama de faptul că limbajul muzical nu se identifică în mod simplist cu tradiția occidentală, dar că există alte tradiții diferite de ale noastre, alte sunete și timbre diferite de cele ale instrumentelor familiare nouă, alte intervale, alte sisteme.

Muzica de avangardă a avut, de aceea, neîndoielnicul merit de a demitiza lumea clasică a sunetelor, care pînă ieri părea unica posibilă, favorizînd astfel o regîndire radicală a fundamentelor în-

Scanned with OKEN Scanner

seşi ale muzicii, şi nu degeaba am văzut că de avangardă s-a interesat curentul filozofic care poartă denumirea de fenomenologie.

Unii filozofi, deosebit de sensibili la noile probleme puse de noua muzică, au fost determinaţi să-şi modifice şi să-şi revadă poziţiile lor cu privire la muzică. Gisèle Brelét, de exemplu, — de care am mai vorbit deja, pe larg — în faţa noii realităţi pe care o prezintă astăzi muzica a ajuns să-şi modifice substanţial perspectiva. În primele sale scrieri, Brelét considera tonalitatea ca cea mai perfectă încarnare a „duratei pure a conştiinţei" şi considera că este imposibil să se rupă cu ea deoarece aceasta ar fi însemnat negarea „necesităţilor eterne pe care se bazează" şi formula o critică fundamentală faţă de muzica serială, care nu reuşise să se autodetermine în reguli interne creînd o nouă coerenţă a structurii muzicale şi, în felul acesta, ajunsese să se aplece „asupra unor reguli convenţionale şi arbitrare", care nu aduceau o ordine în „durata psihologică". Acest diagnostic care se poate formula, în alţi termeni, ca recunoaşterea caracterului abstract, adică inauzibil, şi doar recognoscibil pe hîrtie, al ordinii dodecafonice, împărtăşit, de altfel de o bună parte din critica contemporană ostilă dodecafoniei, este în întregime răsturnat în studiul Gisèlei Brelét, intitulat *Musique et structure* şi apărut în nr. 73-74 al *Revue Internationale de Philosophie.*

Structurile tonale afirmă ea, sînt scheme prestabilite, încă dotate cu puternică doză de convenţionalism, suprapuse peste autentica structură muzicală, scheme proprii ale limbajului clasico-romantic, care nu mai corespund spiritului epocii noastre; scopul muzicii seriale este de a elibera în întregime gîndirea şi sensibilitatea muzicală, de asemenea convenţii pentru a conferi subiectului muzical o deplină autonomie. Ne este, în felul acesta restituită — potrivit lui Brelét — esenţa însăşi a fenomenului muzical, adică puritatea structurii. Această radicală emancipare a sunetului, realizată în special de muzica electronică şi concretă, care a renunţat la orice schemă apriorică pentru a-şi apropia structura însăşi a sunetului, făcînd abstracţie de orice privilegiu de durată, intensitate, timbru, înălţime, pare să ajungă la însăşi inima fenomenului muzical. Noua structură a operei s-ar naşte, astfel, chiar din structura materialului sonor în stare elementară. Macrostructurii formei clasice i se substituie microstructura care relevă posibilitatea intimă şi cea mai autentică a materialului sonor, descoperind semnificaţia imanentă a sensibilului într-o nouă fidelitate faţă de materie. Ritmul clasic, fragmentat şi

scandat în mod convențional în bătaie, i se substituie un ritm interior, mai sintetic, trăit în conștiința muzicală a creatorului.

Idealul muzicianului ar fi tocmai realizarea unei structuri trăite chiar în timpul respectiv, și nu într-un timp spațializat printr-o formă exterioară și preexistentă. S-ar putea spune că în muzica clasică, experiența personală este mediată de arhetipuri formale, în timp ce în noua muzică, aceasta se exprimă direct. Pentru a se confirma în această structură deschisă, opera de avangardă se servește și de elementul aleatoriu, lăsînd și un spațiu larg improvizației interpretului. Ar putea părea că întîmplarea ar tinde să dizolve structura, anulînd însuși conceptul de operă. Totuși, pentru Brelét, muzica aleatorie nu face altceva decît să aducă la consecințele sale extreme un adevăr fundamental: Artă a timpului, muzica nu își găsește structura sa definitivă decît în actualitatea timpului trăit...

Conceptul de formă și cel de structură se contrapun în această perspectivă estetică. Forma, „simbolul raționalismului clasic", se poate compara cu intelectul kantian care susține realitatea formelor și conceptelor sale *à priori*. În schimb, structura încarnează o rațiune care se eliberează de categoriile în care s-a pretins a o încarcera, pentru a cuceri toată amploarea și subtilitatea realului.

Ne aflăm, evident, nu numai în fața unei judecăți asupra muzicii de avangardă, ci și a unei complexe concepții estetice ce pare a contrasta cu cele mai cunoscute concepții filozofice ale Giselei Brelet. Timpul trăit, despre care vorbește în studiul examinat, nu este același concept la care se referă în scrierile precedente. Timpul trăit pare a coincide aici cu durata psihologică, ce, în noua muzică nu mai trebuie să fie „depășită într-o formă care, determinînd-o și depășind-o să o răscumpere"[71].

Artă și viață par acum să coincidă fără rezerve, ajungîndu-se, astfel, la o viziune mistică asupra artei, și aceasta este perspectiva Giselei Brelet cînd afirmă că muzica pune în lumină acel tip de armonie prestabilită între eu și lume, în care se constată acea coincidență între structura eului individual și aceea a materiei fizice a sunetului. Muzica, astăzi, ar fi expresia tangibilă a acestei solidarități lipsite de mediere între spirit și materie. Analiza Gisèlei Brelét, de aceea, este foarte semnificativă, deoarece pune în mod clar în lumină, teoretizîndu-le pe un plan filozofic, ceea ce în gîndirea noastră sînt riscurile avangardei: pe de o parte, fetișizarea materia-

[71] BRELÉT, GISÈLE, *Esthetique et Création Musicales*, *Presses Universitaires de France*, Paris, 1947.

lului sonor, considerat ca o valoare deja dată în sine, pe de alta, un concept de libertate creatoare care coincide cu o devenire deterministă pur şi simplu, încă nestructurată de intervenţia unei activităţi formatoare. De aceea, Gisèle Brelét s-a făcut o interpretă acută a unor exigenţe, nu numai artistice, dar în sens larg filozofice ale muzicii de avangardă şi a deschis o discuţie care merită să fie lărgită şi aprofundată. Ceea ce ne pare mai dificil de acceptat din această perspectivă este tocmai credinţa de a putea stabili o comunicare directă şi imediată, şi, de aceea, extralingvistică, şi ceea ce presupune ea, identificarea mistică dintre artă şi viaţă.

Punctul de vedere structuralist ni se pare mai curînd negat decît afirmat, atît în studiile de gen ale Gisèlei Brelét, cît şi în însăşi poziţia sa estetică, implicită în atitudinile avangardei. Vom continua acest capitol referindu-ne, ca o confirmare a celor spuse, la gîndirea despre muzică a unuia dintre fondatorii antropologiei structuraliste, Claude Lévi-Strauss.

Într-o amplă introducere la un studiu al său[72], Lévi-Strauss apropie structura limbajului muzical de aceea a mitului, întrucît ambele au un rol de mediere între lumea structurilor logice şi cea a experienţei sensibile, între lumea interioară şi cea exterioară, între natură şi cultură. Nu este aici cazul să aprofundăm înrudirea dintre muzică şi mit, ci mai degrabă să ilustrăm analiza lucidă a lui Lévi-Strauss cu privire la limbajul muzical şi judecata în consecinţă asupra avangardei.

Muzica „operează prin intermediul a două acţiuni. Una este fiziologică, deci naturală; existenţa sa depinde de faptul că muzica exploatează ritmurile organice... Cealaltă acţiune este culturală, şi constă dintr-o scară de sunete muzicale, al căror număr şi ale căror intervale variază în funcţie de culturi. Acest sistem de intervale îi furnizează muzicii un prim nivel de articulaţie, în funcţie — nu de înălţimile relative... ci de raporturile ierarhice care apar între notele scării[73]. Limbajul muzical se deosebeşte, de aceea, de exemplu, de cel al poetului, deoarece „se serveşte de un vehicul care îi aparţine numai lui şi care, în afara sa nu este susceptibil de nici o utilizare generală, în timp ce poezia „se foloseşte, în schimb, de un bun comun care este limbajul articulat"[74].

---

[72] LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, *Il crudo e il cotto*, Il Sagiatore, Milano, 1966, pp. 32, 33.

[73] Ibidem, p. 32.

[74] Ibidem, p. 36.

Funcția compozitorului în acest context „constă în a altera această continuitate fără a-i revoca principiul: fie că, în acțiune, invenția melodică creează lacune oportune, fie că, tot oportun, închide sau reduce golurile. Emoția muzicală provine tocmai din faptul că în orice moment compozitorul ia sau adaugă mai mult sau mai puțin decît prevede ascultătorul, pe urmele unui proiect pe care el crede că îl ghicește, dar pe care, în realitate, este incapabil să-l pătrundă în mod autentic, din cauza autosupunerii sale la o dublă periodicitate: aceea a cuștii toracice, inerentă naturii sale individuale, și aceleia a scării, care depinde de educația sa... Plăcerea estetică este alcătuită din această multitudine de tresăriri și de pauze, așteptări deziluzionate și recompensate mai mult decît era de prevăzut, rezultat al sfidărilor lansate de operă"[75].

Exigența filozofică cea mai importantă, în acest studiu, este ca muzica, la fel ca orice limbaj, pe de altă parte, să reprezinte o meditație, să se constituie ca o întîlnire a două acțiuni (trame), una culturală, alta naturală; aceasta este o condiție pentru a putea fi semnificativă.

În această perspectivă cum se situează muzica de avangardă ? Trebuie, înainte de toate, să distingem, împreună cu Lévi-Strauss muzica concretă, aceea care se servește de zgomote, făcîndu-le apoi de nerecunoscut din punct de vedere natural, de muzica serială și electronică. Limbajul muzical operează cu ajutorul a două nivele de articulație. Primul este dat de tradiția culturală, care impune o anumită sintaxă generală a sunetelor, care sînt, deja, fructul unei operații culturale, opunîndu-se zgomotelor, singurele sunete din natură: cel de al doilea este cel asupra căruia acționează muzicianul, modificînd și alternînd în mod liber primul nivel de articulație, dar nu într-atît încît să-l facă complet de nerecunoscut. Muzica concretă pare a renunța la primul nivel de articulație, deoarece și dacă acesta pare a fi înlocuit de zgomote, domeniul deja în sine sărac, totuși muzicianul le face, cel mult, de nerecunoscut, printr-o manipulare oportună. Zgomotele nu pot, astfel, nici măcar să joace rolul de substrat al unei a doua articulații. „Oricît s-ar îmbăta de iluzia că vorbește, muzica concretă nu face altceva decît să bîjbîie în vecinătatea sensului".[76]

Cazul muzicii seriale este mai complex. Această muzică este pusă imediat pe planul „sunetelor" și pare a fi „stăpîna unei grama-

[75] Ibidem, p. 34.
[76] Ibidem, p. 42.

Scanned with OKEN Scanner

tici şi a unei sintaxe rafinate, totuşi această sintaxă aparţine celui de al doilea nivel de articulaţie, deoarece primul a fost suprimat în mod conştient. Un compozitor de avangardă a trebuit să exprime foarte lucid această situaţie. „Utilizînd o metodologie determinată, gîndirea compozitorului, ori de cîte ori trebuie să se exprime, creează obiectele de care are nevoie şi forma necesară pentru a le organiza. Gîndirea tonală clasică este bazată pe un univers definit de gravitaţie şi de atracţie, gîndirea serială — pe un univers în perpetuă expansiune", în timp ce compozitorul, deci, creează, totul, primul şi cel de al doilea nivel de articulaţie, adică le striveşte unul peste altul. Lipseşte, de aceea, punctul de sprijin, punctul de „gravitaţie" propriu al sistemului modal sau tonal: „ancorarea naturală este precară dacă nu absentă".[77]

Aluzia făcută la un univers în expansiune este, credem, foarte importantă şi indică, printr-o metaforă eficace, situaţia în care se află muzicianul şi respectiv, amatorul de muzică. Dacă muzica este un univers în expansiune, fără centru de gravitaţie, ascultătorul, lipsit de posibilitatea de a se referi mai mult sau mai puţin la o lume stabil structurată (sintaxa muzicală) va trebui să adere fără ajutorul nici unei mediaţii la lumea creată de compozitor: „datorită puterii unei logici interne şi mereu noi, fiecare operă îl va smulge pe auditor din pasivitatea sa, îl va face solidar cu propriul avînt, astfel încît diferenţa dintre inventarea muzicii şi ascultarea sa nu va mai fi una de natură, ci de grad".[78] Dar, se mai poate întîmpla, şi este mai probabil, ca muzica să-şi continue traiectoria sa — referindu-ne la metafora astronomică — iar ascultătorul să nu o ajungă din urmă şi să nu o mai recunoască de la distanţa la care ajunge decît din străluciri scurte şi trecătoare.

În acest punct, analiza pare a se înnoda cu aceea începută de Brelét. În muzica de avangardă, se tinde efectiv să se instaureze un raport diferit între compozitor şi operă şi funcţia diferită a interpretului, şi uneori, abolirea sa constituie o mărturie suficientă.

Compozitorul solicită participarea sau, mai bine zis, identificarea absolută cu lumea creată de el, ca singura condiţie pentru o eventuală înţelegere, renunţînd la acele structuri generale (cele pe care Brelét le numeşte „arhetipurile formale", sau „schemele aprioRice" care permit, fiind comune, „codificarea şi decodificarea mesajelor"). O asemenea identificare echivalează cu conceptul afirmat de

[77] Ibidem.
[78] BRELÉT, GISÈLLE, op. cit. p. 156.

Scanned with OKEN Scanner

Brelét prin care „muzica nu își află structura sa definitivă decît în actualitatea timpului trăit".

Analiza lucidă a lui Lévi Strauss în fond concordantă cu aceea a lui Brelét, de care se deosebește doar prin concluzii, este exemplară pentru rigoarea cu care a prins, dintr-o perspectivă riguros lingvistică, punctul central, deja în mod vag și confuz întrezărit de alți cercetători, care explică motivele lipsei de popularitate a avangardei, jargonul său, dificultatea intrinsecă a apropierii de ea din partea publicului, cu alte cuvinte, criza limbajului muzical, care pare să cedeze utopiei secolului, care este de a construi un sistem de semne pe un nivel unic de articulație.

Problema de fond rămîne atunci construirea unui nou limbaj muzical: aspirația de a regăsi sunetul originar pur, recurgerea la zgomot, la nevoie, la noi tipuri de uniune între muzică și cuvînt — sînt indicii unei oboseli pentru formele clasice și ale epuizării către care s-au îndreptat în timp timbrele tradiționale ale instrumentelor, intervalele obișnuite, în sfîrșit, întreaga muzică tradițională concepută și legată de un anumit tip de execuție și de ascultare. Poate că ne-am făcut iluzia că, prin recurgerea la materialul sonor, fetișizat, care am fi dorit să aibă o valoare suficientă sieși, s-ar putea rezolva totul, ca și cînd din sunet, ca atare, s-ar putea ajunge la o soluționare miraculoasă a problemelor expresive de astăzi: de aceea, nu se poate nega că reîntinerirea timbrelor, a sunetelor, ca și abandonul și ruptura completă cu structurile și formele muzicii în concepția sa tradițională, ar putea reprezenta una din căile de reînnoire a muzicii și o îmbogățire a mijloacelor tradiționale de producere a sunetului, cu condiția ca toate acestea să nu fie înțelese ca scop în sine. Fapt este că, compozitorii de avangardă își centrează tot mai mult interesul asupra elementelor pur tehnice și fizice ale sunetului, riscînd, în felul acesta să cadă în această adorație a sunetului, într-o formă de ingenuă atitudine mistificatoare.

Este vorba, în definitiv, ca noile sunete, noile zgomote, să capete semnificația și că deschiderea interpretativă, infinita posibilitate de înțelegere pe care o prezintă opera nouă, să nu se transforme în nedeterminare, în confuzie, în zgomot, ci să se structureze din nou, dincolo de experimentalism, într-o formă lingvistică organică.

CONCEPTUL DE EXPRESIE revine, — așadar — fondat pe identitatea duratei interioare a conștiinței cu timpul muzical, identitate care era deja pusă în lumină de Hegel și la care se referă în

Scanned with OKEN Scanner

mod explicit Brelét, în *Philosophie et esthetique musicale.* Muzica este expresivă, dar exprimă nu sentimente, particularităţile sau modalităţile în care se exprimă conştiinţa, ci mai degrabă pune în evidenţă forma însăşi în care se constituie conştiinţa: am putea, poate, să repetăm, împreună cu Hanslick, ea este simbolul dinamismului mai general al sentimentelor, evocatoare a schemelor emotive abstracte, a structurii sentimentelor, conform articulaţiilor lor formale. Timpul, muzical este, de aceea, expresia cea mai imediată şi cea mai adevărată a actelor profunde ale subiectului. Cînd există o sciziune între om şi artist, opera va exprima mai bine legile secrete ale conştiinţei sale, schematismul temporal care este principiul oricărei activităţi spirituale: pura formă temporală va exprima durata pură a conştiinţei, în timp ce durata psihologică, pentru a fi expresivă, trebuie deci, să se depăsească într-o formă care, determinînd-o şi depăşind-o să o elibereze. Timpul, ca formă a sonorităţii şi a vieţii interioare are un aspect obiectiv şi unul subiectiv, care se implică pe rînd, fapt pentru care, ca şi în opera muzicală. timpul este trăit doar prin formă: forma este reală doar atunci cînd corespunde unei experienţe temporale în creator. Se poate spune, în acest caz, că la nivelul formei pure şi al timpului pur, îşi pierde semnificaţia alternativa între autonomia şi heteronomia creaţiei; forma sonoră se construieşte aşa cum se construieşte viaţa noastră interioară şi regăsim în această formă expresia categoriilor fundamentale prin care se constituie timpul.

In această concepţie despre muzică drept formă pură temporală, se încadrează analizele şi judecăţile lui Brelét, asupra muzicii, contemporane, asupra problemei valorii tonalităţii asupra structurii compoziţiei muzicale. Potrivit lui Brelét, tonalitatea ca atare nu posedă o valoare eternă, ci în ea se manifestă o logică generală a gîndirii muzicale, împreună cu anumite fenomene acustice naturale şi incontestabile. În tonalitate, senzaţii şi forme, fapt sonor şi exigenţe spirituale se asociază şi îşi oferă un spriijn reciproc: a rupe cu tonalitatea ar însemna întotdeauna evident — a conserva necesităţile eterne pe care ea se bazează. Această poziţie o aminteşte foarte îndeaproape pe cea a lui Stravinski şi reprezintă dezvoltarea logică a acesteia. Forma temporală în muzică se exprimă în structura însăşi a tonalităţii, în devenirea sa constituită din avînturi şi intervale de repaus, ca şi în raportul fundamental şi caracteristic dintre temă şi variaţiune care nu este decît expresia unei legi temporale care guvernează devenirea însăşi a conştiinţei: „Acea lege temporală care rea-

lizează tonalitatea este legea însăşi a oricărei compoziţii muzicale", conchide Brelét, spulberînd, astfel, orice dubiu. Atonalitatea pare, deci, a nu-şi găsi loc în acest orizont ideologic, şi de fapt, judecata asupra şcolii vieneze este negativă. În atonalitate lipseşte polul de atracţie tonal care este într-un anumit fel regăsit: şi această deficienţă fundamentală nu se remediază prin construirea unei ordini aflate pe cale intelectuală şi care nu are nici o influenţă asupra dinamismului interior al conştiinţei. Muzica atonală s-a născut din scopul expresionist de căutare a unei libertăţi absolute a curbei melodice, care să permită să se traducă toate inflexiunile duratei psihologice, dar această libertate, de aceea, nu a putut genera o muzică coerentă, şi nici nu s-a putut autodetermina prin reguli interne, ceea ce ar fi însemnat anularea sa. Pentru acest motiv atonaliştii au recurs la reguli convenţionale şi arbitrare, care, în loc să raţionalizeze durata psihologică, au format, independent, de ea, o ordine pe care, de aceea, au lăsat-o neschimbată. Durata psihologică găseşte astfel modalitatea de a se exprima liber în această muzică, deoarece logica ce o guvernează este abstractă, construită independent de timpul muzical trăit. Fenomenul atonalităţii este astfel asimilat de Brelét, într-un mod poate prea simplist, romantismul celui mai ieftin, ultimelor influenţe wagneriene, muzicii devenirii patologice, în care sufletul se abandonează pasivităţii stărilor sale şi cunoaste timpul doar sub aspectul puterilor sale distructive. Acestui tip de romantism în care absenţa formei, a echilibrului, se traduce printr-o absentă a autenticei expresivităţi, i se poate alătura acel tip de clasicism în care forma este doar caracter exterior, construcţie intelectuală, abstracţie, scindată de devenirea temporală a conştiinţei. Acestui formalism abstract al clasicilor Brelét vrea să-i contrapună formalismul concret al lui Stravinski: Formei concepute abstract ca produs al unor combinaţii intelectuale. — forma trăită care îşi împlîntă rădăcinile în actele cele mai profunde ale eului. Către Stravinski se îndreaptă toate simpatiile lui Brelét, şi este uşor de observat cît îi este ea îndatorată şi pe plan intelectual. Muzica lui Stravinski întruchipează în lumea contemporană idealul cel mai perfect al creaţiei muzicale: Timpul lui Stravinski exprimă conştiinţa în puritatea actului său fundamental şi nu lumea conţinuturilor empirice în care eul, mai mult sau mai puţin, se dizolvă. Concepţia despre muzică — drept expresie a procesului temporal al conştiinţei nu este nouă: în primul rînd Hegel, şi, într-un anumit sens şi Hanslick şi apoi Souvtchinsky şi Stravinski, pentru a-i cita doar pe cei mai cunoscuţi, schi-

Scanned with OKEN Scanner

ţaseră deja o teorie de acest fel şi la el Brelét se referă în mod explicit.

Perspectiva sa estetică nu este, deci, în întregime nouă.

Ţinînd seama de limbajul filozofic diferit, care se referă, în mod evident, la o tradiţie întrucîtva diferită şi în cultura crociană se pot găsi consideraţii substanţial apropiate acelora ale lui Brelét, de exemplu, cu privire la interpretarea clasicismului şi romantismului ca nişte categorii eterne ale artei. Cînd Brelét ne vorbeşte despre actul creaţiei ca „dialog între trăit şi formă" sau cînd afirmă că, clasicismul şi romantismul reprezintă, desigur, două alternative diferite, dar care se implică mereu reciproc şi că diferenţa constă în accentul care cade sau asupra formei, sau asupra voinţei expresive — cei doi termeni ai sintezei creatoare — nu putem să nu reamintim concepţia crociană despre artă ca sinteză între sentiment şi imagine, dintre conţinut şi formă. Toate acestea nu-i răpesc o anumită valoare efortului lui Brelét de a construi o concepţie complexă despre muzică, bazată pe dezvoltarea ideii sale centrale despre esenţa temporală a muzicii, concept care, cum vom vedea cu alt prilej, este încadrabil la românească[79]. Asupra acestui lucru atenţia noastră va persista pentru că socotim încă necesare cîteva consideraţii asupra conceptelor de limbaj muzical, de expresie şi expresivitate muzicală: „Cum mă puteam angaja — scria muzicologul francez Boris De Schloezer[80] — în dizertaţii docte asupra muzicii lui Bach — cînd ignoram ceea ce este exact o operă muzicală, cum este constituită, ce înseamnă propriu-zis a o asculta, a o înţelege, dacă este sau nu capabilă să exprime (dar ce înseamnă „a exprima"?), ce este forma sa, conţinutul său (dar are conţinut?)...[81]. Totuşi, în ciuda acestei decizii de a repune în discuţie sensul operei muzicale, figura lui Bach rămîne pe fundal, întrucît opera sa îi apare ca exemplară lui De Schloezer, revelatoare a însăşi esenţei muzicii şi a secretului structurii sale"[82].

Este clar că această predilecţie pentru opera bachiană ne va purta imediat într-o perspectivă formalistă, chiar dacă prin acest ter-

---

[79] Idei contingente sau chiar asemănătoare putem întîlni şi în unele importante elaborări estetice româneşti cum sînt: *Patrium Carmen* de George Breazul, *Imagine şi sens* şi *Capodopere enesciene* de Pascal Bentoiu, *Interferenţe* de Nicolae Brînduş, *Muzicianul de la Bayreuth* de Doru Popovici şi altele.

[80] BORIS DE SCHLOEZER, *Introduction à J.S. Bach*, Paris, 1947, p. 227.

[81] Ibidem, p. 251.

[82] Ibidem, p. 254.

men nu se pretinde a se epuiza gîndirea sa care merge ceva mai departe pe poziţiile cele mai cunoscute şi largi difuzate ale formaliştilor, rezumabile în conceptul potrivit căruia muzica nu exprimă nimic.

„În muzică — afirmă De Schloezer — semnificatul este imanent semnificantului, conţinutul formei, într-o asemenea măsură, încît riguros vorbind, muzica nu are un sens, ci este un sens"[83]. Şi celelalte arte, printre care poezia, tind către acest raport de imanenţă, dar nu îl ating niciodată în totalitate, fapt pentru care muzica nu poate fi considerată ca limită a poeziei. Putem, de aceea, spune că muzica este un anumit fel de limbaj, dar format din simboluri cu totul speciale, adică întoarse către sine, sau, şi mai bine, format dintr-un sistem de simboluri interdependente. A înţelege muzica nu înseamnă atunci a descoperi o semnificaţie dincolo de sunete, sau a avea o succesiune mai mult sau mai puţin plăcută de senzaţii auditive ci, mai degrabă, a pătrunde în sistemul de multiple relaţii sonore în care fiecare sunet se inserează cu o funcţie precisă, căpătînd calităţi specifice doar din relaţiile cu celelalte sunete. Valoarea fiecărui sunet este astfel condiţionată de locul pe care îl ocupă în sistem şi de raportul cu ceea ce îl precede şi cu ceea ce îi urmează, şi de aceea nu este definită decît după ce fraza s-a încheiat.

Dacă se concepe opera, înainte de toate, ca o structură tendenţial închisă în sine, trebuie să considerăm că elementele operei „nu se elimină, în cursul unei execuţii, ci, succedîndu-se în timp, coexistă în unitatea lor... Muzica nu mai este atunci imaginea însăşi a devenirii, durata pură, aşa cum susţinea şcoala de inspiraţie bergsoniană. A spune că muzica este „timp organizat" este echivoc, din moment ce tic-tac-ul unui orologiu ar fi atunci cea mai bună muzică. „Compozitorul — afirmă De Schloezer — produce în timp un lucru care, întrucît are un sens, este atemporal. A organiza muzical timpul înseamnă a-l transcende"[84].

Timpul înţeles nu cantitativ — ceea ce, în cazul acesta coincide cu durata bucăţii muzicale înţeleasă ca eveniment între alte evenimente — ci calitativ, „capătă o funcţie structurală (deoarece dacă modifică sensul frazei, constituie atunci un element al structurii sale), doar în acel anumit sistem atemporal (considerat sub aspectul unităţii), al cărui sens este imanent.

Această concepţie despre muzică drept timp încremenit într-o unitate sincronică este comună, de aceea, tuturor concepţiilor despre

[83] BORIS DE SCHLOEZER, *Problemes de la musique moderne*, Paris, 1959, pag. 101.

[84] Ibidem, pag. 102.

Scanned with OKEN Scanner

forma muzicală ca structură. Antropologul structuralist Claude Lévi-Strauss vorbește după cum am mai spus, în aceiași termeni: muzica, afirmă în mod eficace, are nevoie de timp numai pentru a-i aplica o dezmințire... Dedesubtul sunetelor și al ritmurilor, muzica operează pe un teren neprelucrat, care este timpul fiziologic al auditoriului, timp iremediabil diacronic întrucît este ireversibil, și căruia, muzica însăși îi transmută segmentul care i-a fost dedicat spre ascultare într-o totalitate sincronică și închisă în sine. Audiția operei muzicale, ca urmare a organizării interioare a acesteia din urmă, a imobilizat timpul ce trece; ca pe o eșarfă ridicată de vînt a reluat-o și a repliat-o. Astfel încît ascultînd muzica, noi avem acces la o anumită imortalitate.

Conceptul care rezultă în mod clar din afirmațiile lui Lévi-Strauss ca și din cele ale lui De Schloezer este, deci, că muzica este un limbaj, un sistem organic, suficient sieși. Se impune totuși precizarea că aceasta nu este echivalent cu a spune că muzica nu exprimă nimic, ci mai degrabă că este un limbaj inefabil, intraductibil, adică, al cărui sens este imanent operei însăși. Limbajul verbal, în schimb, se poate defini ca o formă organică dar deschisă, cu alte cuvinte, el explică, informează, ne trimite la un conținut care nu coincide cu forma sa. Limbajul muzical provine dintr-o activitate specifică pe care, cum am dezvoltat ideea în capitolul precedent, am putea-o numi sistem închis.

Se poate repropune acum problema tradițională — dacă muzica este expresivă. În sens propriu ar trebui să se răspundă negativ: o sonată este incapabilă să exprime, fie direct (ca, de exemplu, semnele emotive organice), fie indirect (prin analogie), iar sensul psihologic pe care sîntem tentați să i-l atribuim nu este decît un adaos datorat unui ansamblu de convenții și de asociații pe care obișnuința le-a fixat și le-a făcut să devină conștiente. În domeniul expresiei, semnificatul este diferit de semn, în timp ce în muzică, semnificatul, sau mai bine spus sensul sistemului sonor — se identifică cu sistemul însuși luat în unitatea sa; unitatea operei se surprinde la nivelul intelectului și nu la cel al sensibilității, și este produsul unei sinteze care reconstruiește sistemul sonor.

Dacă opera este un sistem închis, chiar dacă este prevăzut cu un sens spiritual, se pune complexa problemă a raportului dintre operă și autorul său, refuzînd prea simplista ipoteză potrivit căreia opera exprimă sau reflectă starea psihologică a autorului ca o oglindă a sa. Autorul operei nu se exprimă ca proces psihologic; J. S. Bach,

Scanned with OKEN Scanner

așa cum apare în diferitele sale opere nu este omul natural, ci o ființă care are viață doar pe plan estetic; este un eu artificial sau mitic fără ca aceasta să implice faptul că ar fi mincinos.

În acest sens, deci, muzica este expresivă? Nu este oglinda sufletului autorului, dar are, totuși, un anumit raport cu aceasta din urmă; elementele individuale care o compun nu au o semnificație în sine, și totuși, opera are un sens. Problema însăși, frecvent semnificată de noi pînă acum nu se rezolvă, așadar, pe plan psihologic, ci pe planul structurii. Este evident că nu contează aici dacă autorul a trăit sau nu o anumită emoție sau dacă a înțeles doar să se joace cu sunetele sau să se exercite în practicarea armoniei sau contrapunctului. Ceea ce contează este sensul operei însăși, independent de atitudinile psihologice ale autorului și auditoriului. Dar opera, într-un anumit sens, prezintă două fețe, în funcție de perspectiva din care este privită: pe de o parte întruchipează global, după cum s-a mai spus, un sens de ordin spiritual, pe de altă parte, poate fi ascultată ca semn al unei realități de ordin psihologic. Este evident că cele două aspecte se implică reciproc: Ce este sensul psihologic al unei opere dacă nu sensul spiritual temporalizat? Înțelegerea operei, în măsura în care devine, implică înțelegerea operei în măsura în care este, deoarece semnificațiile părților individuale care se desfășoară în timp trimit la sensul operei ca structură stabilă, și doar în legătură cu aceasta capătă semnificație. Conținutul psihologic ar putea fi definit deci, ca aspect, pe care îl capătă sensul spiritual în decursul actului de sinteză.

Aceste concepte sînt pe larg relevate și reluate de filozofi și esteticieni ai muzicii, ele reprezentînd constante ale gîndirii asupra muzicii și creației componistice din perspectiva avangardei muzicale a secolului XX. Ele accentuează dimensiunea tratării în viziunea fenomenologiei lingvistice concepută doar în termeni de operațiuni și de funcțiuni de consacrare a structurilor de articulație specifică a transmiterii și receptării mesajului în universul muzicii.

Din acest punct de vedere, aprecierea asupra muzicii seriale nu poate fi decît cel puțin parțial negativă. Opera muzicală în care serializarea este extinsă la toate elementele va fi dotată cu o coerență obiectivă chiar dacă aceasta nu se poate releva tot atît de coerentă și pentru ascultător, fiind vorba de o coerență neauzibilă. În acest caz, incapabil să înțeleagă, ascultătorul poate fi șocat. Iar ceea ce simte va putea fi mai mult sau mai puțin plăcut, sugestiv, impresionant, curios, interesant, emoționant sau chiar mișcător (cum poate fi de un obiect sau de un eveniment oarecare), dar nu expresiv; de fapt,

Scanned with OKEN Scanner

opera la care ascultătorul nu colaborează nu mai este un act dotat cu sens și direcție; ea va fi pentru el străină și indiferentă... O muzică de acest fel nu mai este, evident, un limbaj, nu se comunică în actul devenirii sale, nu prezintă nici o semnificație. Ființa sa se epuizează în momentul în care se produce. Ea apare ca un act de magie.

Concepții, diferite cu privire la muzica serială ne permit sesizarea unuia din aspectele cele mai pertinente ale artei de avangardă: aspirația spre o creație de noutate care totuși, în intenția de a prezenta direct sensibilitatea și gîndirea vremii, o creație care — pentru noi, cei de astăzi — fără a ne mai conduce dincolo de limita conceptualului și audibilului, sugerează, totuși negarea caracterului lingvistic al expresiei artistice. Potrivit acestei concepții, libertatea compozitorului de astăzi nu mai este libertatea față de tradiție, de școală, de limbajul epocii, cum fusese pînă acum, ci libertatea față de sine pe de-o parte, și față de ascultător pe de alta.

ACEST MOD de a defini expresia artistică, ca un fenomen involuntar de emanație spirituală prin care se comunică stilul operei de artă produse, conduce, firesc, la formularea corectă și la soluționarea unei probleme dintre cele mai dezbătute în timpul nostru: aceea a artei, cum se obișnuiește a se spune, „angajate". Este clar că o ideologie politică sau socială va putea obține, la comandă, de la muzicieni și, în genere de la artiști, opere de propagandă, în care voința de expresie conștientă să fie îndreptată către scopuri determinate. Dar voința de expresie singură nu poate fi suficientă pentru producerea operelor de artă; pentru ca o operă de artă să fie inspirată de o ideologie oarecare (lucru foarte posibil) nu servește calea superficială a abordărilor, ci servește doar calea lungă, a elaborării cu măiestrie și talent, cu înțelegerea profundă a necesității de integrare în problematica socială.

Artistul creator trebuie să fie pătruns de ideologia pe care o servește, să-și facă din ea scopul și substanța vieții lui, măduva personalității lui: și atunci, fără ca el să-și propună, fiecare armonie de sunete, sau de culori, sau de cuvinte pe care să le orînduiască în opera sa, va obține, în mod sigur ca respectiva operă să fie o mărturie a acelei ideologii, o manifestare a acelei concepții despre viață și despre lume, pe care el și-a însușit-o cu un total devotament.

Există în această frenezie cu care artiștii noștri se angajează în nobile bătălii și cu care ei trebuie — tocmai ca scriitori, ca pictori, ca muzicieni și ca buni cetățeni — să contribuie la declanșa-

rea energiilor creatoare ale maselor și, deci, implicit, la construirea noii societăți; există însă, în toată această frenezie și un dublu echivoc: cu privire la ceea ce este adevărata natură a artei (și în particular, a expresiei), și cu privire la ceea ce este, pentru muzician și pentru artist în general, modul de a participa la viața politică și socială a timpului său, și să extragă din aceasta, pentru propria operă, acel ton specific de demnitate civilă și robustețe optimistă, care îl distinge, de pildă pe Verdi, de un Ponchielli. Cultura și arta, ca atare, nu au decît o singură modalitate de a contribui la creșterea civilizației și la bunăstarea omului: și aceasta este — de a fi o cultură bună și o artă bună. Artistul nu participă la viața și la lupta politică ca atare, ci participă ca om: ca toți ceilalți se pasionează și se angajează în destinele țării, ale poporului său. Din această participare simțită la îndatoririle politice generale ale timpului său, participare care îl face om între oameni și îndepărtează de el pericolul izolării estetizante, rezultă pentru el acea îmbogățire a substanței umane care se va reflecta apoi în opera sa. Nu este vorba de scopuri de propus, ci este vorba de accent, de calitatea umană care va fi exprimată în mod involuntar, în opera de artă.

Pentru a stropi o plantă nu este nevoie să se facă o gaură în pămînt prin care să treacă un canal care să ducă apa direct la rădăcini: este suficient să se stropească cu apă pămîntul din jurul trunchiului, apoi va avea ea grijă să găsească acele căi secrete pentru a ajunge la rădăcini. Esențialul este să fie o apă curată; nu intoxicată. Măsura în care muzicienii români au înțeles aceste adevăruri este reflectată de creația noastră muzicală, o creație care — după cum s-a subliniat în repetate rînduri, reprezintă una dintre cele mai dinamice culturi din lumea contemporană.

Homo musicus a cucerit noi trepte în ierarhia valorilor spirituale ale națiunii noastre socialiste, noi titluri de noblețe în calitatea sa de mesager, pe toate meridianele globului, a sufletului și talentului muzical românesc, noi confirmări asupra caracterului său de profundă vibrație umanistă, asupra rolului său activ în definirea creativității ca stare fundamentală și vocație intrinsecă a poporului român; el trăiește în consensul unor înalte idealuri morale promovate de România socialistă, ca iubitor de frumos, ca păstrător al tezaurului folcloric național și rapsod al vremurilor noi; el este creator, interpret și exeget al moștenirii muzicale naționale, promotor al celor mai semnificative valori ale culturii muzicale clasice și contemporane, al ideilor păcii și prieteniei întru apărarea dreptului la viață al tuturor oamenilor.

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ „GH. ASACHI" IAȘI

Scanned with OKEN Scanner

Muzica românească este un vast complex de manifestări și forme de expresie, reflectînd varietatea și caracterul multilateral al erei pe care o trăim: era sintezei, a fuziunii, a influențelor reciproce, a suprapunerii și amestecului de stiluri. Ea combină, adeseori, poezia, filmul, muzica aleatoare, sunetele electronice, luminile multicolore și gestul teatral. Puterea magică a radioului și televiziunii, în general a mijloacelor de comunicare în masă, a facilitat contactul nemijlocit al aparatului senzorial uman cu un întreg sistem de experiențe vizuale și auditive. Însuși, termenul de „muzică" suferă modificări semantice esențiale, pe măsură ce propria noastră conștiință muzicală este nevoită să se extindă pentru a recepta marea diversitate a universului sonor.

VASILE DONOSE

LEI 17,50

Scanned with OKEN Scanner